14

ARCHIVO ESPAÑOL
DE
ARTE Y ARQUEOLOGIA

ARCHIVO ESPAÑOL
DE
ARTE Y ARQUEOLOGIA

DIRECTORES

M. GÓMEZ-MORENO
E. TORMO Y MONZÓ

TOMO I — 1925

MADRID
CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS

Blass, S. A. Tipográfica, Núñez de Balboa, 21, Madrid.

INDICE DE MATERIAS

BIBLIOGRAFIA

INDICE DE AUTORES

INDICE DE ARTISTAS Y PERSONAS NOTABLES

INDICE DE LOCALIDADES

JUNTA·PARA·AMPLIACION·DE·ESTUDIOS·E·INVESTIGACIONES·CIENTIFICAS



CENTRO·DE·ESTUDIOS·HISTORICOS

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA

Publicación cuatrimestral de las Secciones de Arqueología y de Arte

del Centro de Estudios Históricos.

Directores: M. GÓMEZ MORENO Y E. TORMO Y MONZÓ

Núm. 1. Enero-Abril. Año 1925.

SUMARIO

El n.° II contendrá:

E. Tormo y Monzó. *Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial.*

A. Prieto Vives. *El puente romano de Alconétar*

C. de Mergelina. *De arquitectura mozárabe: La iglesia rupestre de Bobastro.*

J. Domínguez Bordona. *Miniaturas boloñesas del siglo XIV. Tres obras desconocidas de Niccolò da Bologna.*

J. Allende-Salazar. *Don Felipe de Guevara, colecccionista y escritor de arte del siglo XVI.*

D. Angulo Iñiguez. *El Maestro de la Virgo inter Virgines: la tabla del primer conde de Alba.*

J. Carriazo. *El sarcófago cristiano de Berja*

P. M. de Artíñano. *Un incunable para la historia del encaje español.*

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA, formará un tomo anual de más de 300 páginas de texto con más de 100 láminas. Publicará reseñas de cuantos libros y revistas de arte y arqueología se remitan ejemplares.

La correspondencia, diríjase al Secretario de redacción: F. J. Sánchez Cantón. Centro de Estudios Históricos, Almagro, 26. Madrid.

Precios:

España,	**un año,**	**30**	**pesetas.**
Extranjero,	**» »**	**35**	**»**
Número suelto,		**12**	**»**

Sobre el Renacimiento en Castilla

por Manuel Gómez-Moreno.

Notas para un discurso preliminar.

El renacimiento de España, es decir, su reconstitución definitiva sobre bases de amor y disciplina, fué dádiva providencial obtenida con la reina Isabel. Por hembra y por buena, sólo ella pudo recoger en haz las flechas que hasta entonces cayeran hiriendo sobre el pueblo, con afrenta de toda soberanía. En lo sucesivo, ligadas ellas en manos de la gran reina, pasaron a ser atributo de fuerza, representando el imperio de la justicia, que ata sin privar de fuerza expansiva. Enfrente, la coyunda del rey Fernando simboliza la obediencia, llevando al bien, pero a ciegas; y de conformidad con estos símbolos, Castilla no podía ver en Aragón sino prepotencia, mientras ella misma peligraba de extenuación, si, relajado el atadero, las flechas salían disparadas lejos y sin gobierno.

El nuevo estado social que los Reyes Católicos encauzaron, abría en las conciencias sentimientos e ideales no acariciados antes; la vida se confortaba, y, naturalmente, había de explayarse en manifestaciones adecuadas a su rejuvenecimiento. Tenía que vibrar el sentir colectivo con nota diversa de como vibró en lo pasado; su expresión artística se imponía bajo formas nuevas, que revelasen lozanía, vitalidad, fe en un porvenir lisonjero. Castilla sentíase fuerte y grande; se había vencido a sí misma sometiéndose a una ley; curaba, en guerra feliz contra el moro, la última desgarradura de su pugilato medieval; Granada se le entregaba en premio; Portugal, Borgoña y aun Inglaterra entraban como adherencias familiares suyas, e Italia se le abría conquistada por su diplomacia. Entre la

España de Isabel y la de las dos Juanas, malas hembras que a título de reinas consortes la precedieron, media un abismo. Este mismo ha de revelársenos en punto de arte.

Su renacer monumental lo hallamos, efectivamente, en el toledano convento de San Juan de los Reyes, en la burgalesa capilla del Condestable, en el vallisoletano San Pablo, en la Lonja de Valencia, representando una expansión de magnificencia sobre la base tradicional. A su vez, ello preludia otra etapa con arranques fantásticos de originalismo: así nacieron rompiendo normas San Gregorio de Valladolid, el palacio del Infantado en Guadalajara, la capilla de los Vélez en Murcia, el retablo y sepulcros de la Cartuja de Miraflores, la casa de las Conchas en Salamanca, y luego todo el arte manuelino portugués, que culmina en Tomar, Belem y Batalla.

Pero este renacimiento castellano, Isabelino propiamente, muere víctima de su originalidad anárquica; del atrevimiento imponderado que constituye su esencia; de no basarse en sistema racional propio, sino en fantasías expresivas. Un arte así no podía durar sino alimentado siempre por genios, y Castilla, con todo su frenesí de ilusiones, tuvo que ceder ante el peso de realidades que la coartaron. Su asomarse a Europa no pudo menos de costarle sacrificios, y el de su propia personalidad en primer término. España, actuando con su política y sus armas sobre Europa, fué avasallada en sus ideales, y el arte reflejó perfectamente esta renunciación espiritual, una vez contenidos aquellos arranques prematuros de independencia. Entonces el arte español se disciplinó, atendiendo a reglas de afuera; su renacimiento propio, el isabelino, fuese suplantado por el italiano en cuanto a la rebeldía española fuese dado ceñirse, y desde luego se rindió tributo a la superioridad cultural de Italia. El pueblo español, hecho a la guerra, tenía que vencer en el campo de las aventuras, pero ser vencido en cuanto significase trabajo, depuración, artes, ciencia.

Venía preparado el terreno por la cultura literaria, fácil de asimilar a distancia, sobre la que el italianismo ejercía ya de antes un influjo irresistible. Solamente se evadió la poesía popular, con sus romances, villancicos, coplas, relaciones, etc. Tal cual vez hombres cultos se doblegaron a este sentir literario del vulgo, y así se mantuvo dignificada la musa popular; así pudieron fraguarse luego un Lazarillo de Tormes castizo, un nuevo romancero más lírico, un teatro de vindicación pasional sin trabas clásicas, y sobre todo un Qui-

jote, que representa la victoria del hispanismo, conquistada para el pueblo, a su hechura, y así también pudieron exaltarse hasta el misticismo el pensamiento y el lenguaje vulgar con santa Teresa.

El arte había de recorrer la misma senda y llegar a idéntico triunfo; pero ello a través de reacciones, que movieron a despojarse de extranjerismos y buscar también el aplauso del pueblo, cuya sanción era vital para los artistas, gracias al escaso influjo que cultos y refinados llegaron a merecer aquí. Antes, la ilusión de perfecciones con que el arte clásico brindaba, de acuerdo con el ideal literario, sedujo a las clases directivas empapadas de italianismo; ellas impusieron nueva orientación adecuadamente a sus gustos, y en efecto, la vemos acusarse cuando y donde el encadenamiento de los sucesos lo requería para ser fecunda.

La actuación política de Castilla sobre Italia tuvo un momento glorioso y digno. En 1485 peligraba la paz entre Nápoles y Roma. Los Reyes Católicos necesitaban mercedes pontificias y tenían ascendiente sobre el rey Fernando de Nápoles: estaban, pues, en condiciones de intervenir con eficacia, y enviaron una embajada con don Iñigo López de Mendoza, el segundo y gran conde de Tendilla. Volvió éste a España trayendo las bulas deseadas y con honores de triunfo; Nápoles lo colmó de regalos; el Papa le otorgó la espada bendita y el pileo, que eran consagración soberana de favor, y en medallas fué aclamado «fundator Italiae pacis et honoris» [1]. Más adelante, España llevó a Italia ejércitos, fué opresora y recogió odios; en 1486 ofrecía la rama de oliva, e Italia correspondió con coronas de laurel. Castilla por esta vez había acertado, enviando como diplomático al más culto de sus generales, al más insigne vástago de la familia del Gran Cardenal de España. Era natural también que, saboreando el Conde en Florencia y Roma los frutos del Renacimiento, les tomase gusto, y que a su regreso fuera campeón del italianismo. Desde luego, consta que trajo a un gran humanista, Pedro Mártir de Angleria, y en Roma se cuenta que, por encargo del Gran Cardenal su tío, grandemente afecto a lo italiano desde antes, como veremos, entendió en las obras de reedificación de la basílica de Santa Cruz, título cardenalicio del mismo.

---

1 TORMO, *Los Mendozas del siglo* XV, en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*; 1917, pág. 51.—GÓMEZ-MORENO, *La gran tapicería de la guerra de Troya*, en *Arte español*; 2.° trimestre de 1919, pág. 265.

En realidad, no era cosa del todo nueva el Renacimiento italiano para Castilla: a fines del siglo XIV, Starnina, uno de sus más prematuros representantes, parece haberlo hecho gustar por acá, y la Catedral de Toledo conserva gran serie de pinturas, que van bien con lo más selecto de Toscana entonces. Después, en Salamanca, Sevilla y Avila, los florentinos Dello de Nicolás y Sansón su hermano cultivaron el mismo arte, que fué adoptado [1], generalmente, por los pintores castellanos de la primera mitad del siglo XV, rebasando un poco a la escultura en el sepulcro salmantino del obispo D. Sancho de Castilla († 1446). Pero luego, el arte septentrional absorbió toda iniciativa, y aun el estilo isabelino tomó vuelos sobre él exclusivamente. Así fué que, al reaccionar de nuevo lo italiano, cerca del último decenio de aquel siglo, hubo de ser acogido como revelación imprevista.

Revolución por mero contagio, sobre un efectivo amor a la antigüedad, saboreada en su literatura; pero que arraigó porque el nuevo estilo se acercaba más a la realidad en su interpretación plástica humana; porque traía soluciones decorativas más felices y baratas que lo gótico, en términos de suplantar a las yeserías moriscas, tan en boga, y porque además en la fijeza de organización de los órdenes clásicos pudieron descubrir nuestros artífices el gusto de quebrantarla con más éxito de iniciativas. El estilo isabelino triunfó por odio a reglas que la Francia medieval preconizara; el italianismo gustaba porque se ofrecía con un derroche de galas nuevas; pero cuando a España llegue más adelante la noción escueta de clasicismo, a lo Vignola, se romperá con la nueva tiranía, creando un barroquismo, salvaguardia de nuestros ideales indisciplinados de siempre.

Prescindiendo ahora de precursores y de las iniciativas originales arriba enunciadas, recogeremos los frutos del influjo italiano y su desarrollo, durante el período en que normas de allá guiaron integralmente el arte castellano. Y entenderemos por Castilla los territorios heredados de la Reina Católica por la Casa de Austria, o sea excluyendo los dominios de Portugal, Navarra y Aragón íntegros. Lo que tendremos que buscar de castellano en estas comarcas peninsulares escaseará tanto como las penetraciones del

1 Gómez-Moreno, *El retablo de la catedral vieja* (de Salamanca), en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*; junio de 1905.

arte de ellas en Castilla, realidad de fronteras que la unidad política no desvirtuó nunca.

Respecto de método, se procurará una orientación de enfoque, abarcando todo lo valioso y fecundo; pero deteniendo el análisis en los puntos menos estudiados. Veremos destacarse tres grandes capitales de arte en Toledo, Burgos y Granada, mientras Sevilla, en una aparente desorientación, va preparando su absoluto predominio para una etapa sucesiva; Salamanca nos quedará a trasmano, pese a su celebridad, y por bajo de Valladolid, sin duda. Las demás ciudades no alcanzaron desarrollo completo en arte durante este período del Renacimiento, que duró poco más de un siglo, desde fines del XV hasta principios del XVII, y encaja entre dos crisis espirituales: la expulsión de los judíos y la de los moriscos. Representaba la primera, fuerza; la segunda, debilidades, obligadas por nuestros reveses políticos y económicos; pero el miedo que la produjo suscitó asimismo un estado de concentración en la vida nacional, con exaltaciones mesiánicas, que hicieron fracasar cuanto había de pegadizo y formulario en nuestro clasicismo, y surgió un arte propio, de inspiración directa, vivo, fecundo.

Está por hacer la historia de nuestro Renacimiento. Quizá ya es hora de emprenderla; mas los tiempos no andan a favor de reconstrucciones demasiado ambiciosas. Si esperamos llegar a algo definitivo, será reconociendo antes el terreno cuidadosamente, porque en esta España queda muchísimo inexplorado, y las sorpresas de cada día enseñan cuánto el caudal de nuestro saber admite aún acrecerse. Hay mucho por rectificar; mucho que valorar debidamente; mucho, sabido de pocos, cuya divulgación se impone. Esto pretendemos ahora: ir sacando a luz lo que a fuerza de buceos fatigosos, entre decepciones y hallazgos felices, viene poco a poco hinchando nuestras carpetas; pero se quiere irlo presentando ordenadamente, en cuanto sea posible, con su jugo, matizado, asequible, en fin, de una percepción gustosa. El lector, viendo la trama del artificio, podrá observar cómo con cuatro palitos se hacen castillejos de buen acomodo, algo así como andamios, que facilitarán construir sobre firme en su día; podrá ir fantaseando a propósito de novedades; podrá colaborar en la obra futura de reconstrucción histórica; podrá, sobre todo, investigar, ayudarnos en la faena, pues hay lugar para todos; hay rincones por toda España no explorados; legajos sin desempolvar siquiera, por millares, y libros donde a lo mejor se ilus-

tran ignorancias; hay, para todo hombre fino, sagaz, un campo de emociones, que lo alcen sobre las rastrerías humanas y le endulcen el dejo siempre amargo de la vida.

Quedas, pues, lector, invitado. La raza española es de conquistadores y aventureros. Aventuras y conquistas ofrece el arte español a través de los siglos; servir a la patria es hacerlas ostensibles, vindicar ante el mundo culto lo que nos corresponde de gloria en el certamen de los ideales bellos.

I

Hacia Lorenzo Vázquez.

El colegio de Santa Cruz en Valladolid.

Don Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal de España, arzobispo de Toledo y brazo derecho de la reina Isabel en la gobernación de Castilla, lo fundó bajo la advocación de su título cardenalicio, emprendiéndose las obras en 1487 por mano de cuatro maestros de cantería casi desconocidos, que el uno se llamaba Juan de la Riba y otro era Pedro Polido [1], colaborador de Juan Guas en el Parral de Segovia en 1472 [2]. Rápidamente se hubo de labrar este edificio del colegio, ya que dinero no faltaba [3]; en 1491 se dió por concluído, aludiendo a ello la clásica inscripción de su zaguán, que dice simplemente: PETRUS DE MENDOCA CARDINALIS HISPANIAE M CCCC XCI; pero no se estrenó hasta 1492, fecha consignada por Galíndez en sus Anales. Luego, entre este mismo año y el siguiente, Pedro de Gumiel y sus oficiales pintaron la librería [4],

1 Miguel de Aranda, carpintero, llamado en 1511 a deponer sobre límites del Colegio, dijo, que el Cardenal «lo dió a hazer a cuatro maestros de cantería, que se llamaron, el uno juan del arriba e el otro pedro polido, que de los otros no ha memoria». Noticia publicada por D. S. Rivera, en la *Revista histórica*, Valladolid, octubre de 1918, pág. 557

2 BOSARTE, *Viaje artístico*, pág. 353.

3 El Cardenal designó al prior del monasterio de San Benito, para depositario de los fondos destinados a la obra del Colegio, entregándole dos cuentos de maravedís, en mayo de 1487, y así sucesivamente, hasta más de ocho cuentos y medio, cuya carta de finiquito se otorgó en 6 de junio de 1494. *Archivo histórico nacional*, San Benito de Valladolid; caja 236, números 81 a 87.

4 Cartas del Cardenal: 30 de octubre de 1492: «por quanto nos mandamos yr a vos pedro de gumiel e çiertos ofiçiales vuestros a pintar la libreria de nuestro collegio de sta. cruz de valladolid et porque agora la dicha villa de valladolid diz que se va dañando de pestilençia... damos liçencia e dispensaçion con vos e con los dichos vuestros ofiçiales para que durante el tiempo que en la dicha villa estoviésedes pintando la dicha libreria... podais dormir dentro en el dicho nuestro collegio».— 2 de diciembre de 1492 «quanto es al pintar de la libreria nos escrevimos a los di-

se pusieron canales de plomo [1] y, en junio de 1494, cuando testó el Cardenal, enfermo ya de muerte, sólo faltaba el retablo de la capilla, que mandó se hiciese de talla, muy bien labrado, a la antigua, y con imágenes de medio relieve, hechura de los mejores maestros que se pudiesen hallar, y por la orden que diese Lorenzo Vázquez, vecino de Guadalajara y maestro de las obras del Cardenal [2].

Esto dicen los documentos. Una historia [3] da como fecha inicial del edificio el año 1480, que es propiamente la de fundación; además son prueba en contrario, saberse que en 1483 se constituyó el colegio en otro sitio [4], y que hasta marzo de 1486 no se comenzaron a derribar casas para el actual [5]. Ceán Bermúdez sigue el mismo yerro de fechas y asegura que trazó el colegio Henrique Egas [6]: Lo verosímil es que Egas no fuese ocupado por el Cardenal en obra alguna, puesto que el Conde de Tendilla lo trató con menosprecio y desconocimiento, él que veneraba cuanto eran recuerdos de su tío y protector. Además, las noticias fidedignas de este maestro no pasan

---

chos vedoya e villanueva cerca dello...a vedoya enbiamos el letrero que se ha de poner en torno de la libreria: aquello se ponga».—28 de abril de 1493: «ovimos mucho plazer de lo que nos screvis de la pintura de la libreria que está acabada y en perfiçion eçepto el letrero: trabajad como se acabe, que no quede cosa por façer. ya ovi mos scripto al rettor e collegiales; mandámosles que pagasen a pedro de gumiel lo que con él abenistes», etc.—10 de junio de 1493: «Plázenos que ayays pagado a pedro de gumiel», etc. *Biblioteca Provincial de Valladolid.*

1 Siguen las cartas arriba extractadas: La de 28 de abril de 1493: «e asimismo los dineros del plomo e del oro e agora ge lo tornamos a mandar e ante todas cosas se ponga el plomo en las canales e fecho esto fáganse las otras obras que alla vos paresçieren ser neçesarias».—La de 10 de junio: «e asy tened manera como luego se pague el plomo e las otras obras que ende se an hecho.»

2 «Otrosi porque nos avemos librado pocos dias ha doszientos mill maravedis... para un retablo a la capilla del dicho nuestro collegio [de santa cruz que nos fundamos e mandamos edificar en la dicha villa de valladolid] queremos e mandamos que el dicho retablo se faga luego...por la orden que diere lorenzo vazquez vezino de esta cibdad de Guadalajara maestro de nuestras obras, e queremos que los entablamientos del dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua e las ymagines sean de media talla para lo cual se busquen en valladolid e sus comarcas los mejores maestros que se pudiesen aver».—Edición del testamento del Cardenal, publicada por la Diputación provincial de Toledo, en 1914.

3 PEDRO DE SALAZAR, *Crónica de el Gran Cardenal de España*...pág. 263.

4 Idem, id.

5 *Cronicón de Valladolid*, citado por D. J. AGAPITO, *Guía de Valladolid*, página 104.

6 LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, t. I, pág. 133. El DR. CARLOS JUSTI, en sus *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlehrens*, dedica un estudio al Gran Cardenal y sus fundaciones: t. I., pág. 41. Aunque rico en amenidades históricas, su crítica de arte en él no aporta cosa útil, ateniéndose a lo ya dicho por otros, e induce a error el no haber visto dos etapas diversas en la construcción del colegio.



Fig. 1.—VALLADOLID.—Colegio de Santa Cruz: fachada.



Fig. 3.—VALLADOLID.—Santa Cruz: Portada.



Fig. 4.—VALLADOLID.—De la portada de Santa Cruz.



Fig. 5.—El colegio de Santa Cruz de Valladolid, según una pintura antigua.



Fig. 6.—Valladolid.—Santa Cruz: Zaguán con la inscripción de 1490.



Fig. 7.—VALLADOLID.—Santa Cruz: Portada de la librería.

de 1497, año en que Rodrigo, el conocido entallador alemán, lo designó para tasar la sillería de la Catedral de Plasencia [1], y de 1498, cuando aparece siendo maestro mayor de la de Toledo; no desde 1494 [2], como dijo Ceán.

Deshecha la hipótesis de éste, que deparó a Henrique una gloria póstuma no merecida, en su lugar viene a destacarse la figura de Lorenzo Vázquez, auténtico maestro de las obras del Cardenal y verosímil introductor de la arquitectura italiana en Castilla. Su personalidad la veremos afirmarse en otros edificios; por ahora tenemos aquí noticia de que su arte no era gótico sino romano, es decir, del Renacimiento, puesto que el Cardenal, encargándole la traza para el retablo de este colegio, expresa que se había de hacer «a la antigua», por oposición a lo gótico, que entonces apellidaban «obra moderna». Este retablo no existe ni quizá se hiciera; pero el edificio lleva en sí partes de estilo romano, las más viejas que se han podido reconocer en Castilla, dimanadas de un influjo toscano directo y puro, y atribuíbles con buen derecho a Vázquez.

En efecto, este colegio claramente descubre un cambio violento de estilo durante su edificación. Lo primero, todo gótico, iría a cargo de Polido y sus compañeros: constitúyelo el buque del edificio, con su ahogado patio, en que se desarrollan tres órdenes de arquerías, redondas y chaflanadas, con bolas en los capiteles bajos, pretiles de claraboyas, escudos arzobispales y molduraje bien gótico, pero sencillísimo todo. Solamente el continuador renacentista añadiría otros escudos, muy volados, en las enjutas y el cornisamento superior, así como al año 1745 corresponde la balaustrada del tercer cuerpo. Más lentamente hubo de subir la nave principal de fachada, porque, a fin de garantizar contra incendios la librería, que ocupa todo su piso alto, se organizó éste sobre bóvedas de crucería gótica y arcos carpaneles, con labradas repisas y contrafuertes al exterior, que exigían mucha mano de obra, y así el cambio de estilo sobrevino apenas acabado el primer cuerpo, menos su hueco central, que según costumbre se dejaba para lo último, y rebasando de ello los tramos inmediatos, con ventanas altas, en forma de arco apuntado, que no existen. Todo aquello es perfectamente gótico; lo ador-

1 Su archivo: noticia inédita.

2 Zarco del Valle, *Documentos de la Catedral de Toledo*, t. I, pág. 30.—Pérez Sedano, *Notas del archivo de la Catedral de Toledo*, pág. 22. Juan Guas, que le precedió en la maestría, murió en 1495 y faltan datos de los dos años siguientes.

nan claraboyas en los dos contrafuertes mediales y, por dentro, follajes y figurillas en repisas y capiteles, conforme al arte septentrional, que Hanequín de Bruselas y sus compañeros, desde Toledo, vulgarizaron en Castilla.

El cambio de obra (figs. 1 y 2) se acusa en los mismos contrafuertes, desde una cornisita romana, sobrepuesta junto a la fayanca gótica, y encima dos órdenes de pilastras corintias estriadas, en parejas y con entablamentos, adelgazando por fin en una especie de ático, adornado con escudos y cruces. Los contrafuertes más colaterales omiten la primera orden de pilastras, igualándose en lo demás, y sobre todos ellos corre, a lo largo de la fachada y con resaltos, un cornisón amplísimo, cargado de talla, con modillones corpulentos y labor imbricada entre ellos. El remate es de balaustres torneados, entre pedestales, encima candeleros y, detrás de cada resalto, un pilar ochavado que remata en agudo pináculo, cuyo goticismo traiciona el carácter clásico de lo demás, y sin embargo, todo es antiguo o, mejor dicho, lo era antes de ser renovado no ha muchos años.

El paño central de la fachada constituye la decoración más galana y espléndida del edificio, y donde mejor luce su italianismo. Es todo de caliza blanca finísima, con sillares almohadillados pulcramente, de modo que cada uno, en la parte baja, rodea con molduraje saliente su recuadro entrante, y en el cuerpo alto avanza con biseles e incluye otros biseles formando aristas. Ante ello, arriba, campean graciosamente, en medio el escudo real, tenido por un águila con nimbo, la de san Juan, y con los blasones de Castilla y León, Aragón y Sicilia; a los lados, los de Mendozas y Figueroas, propios del Cardenal; el primero, con yelmo, cimera de águila y manto forrado de veros; el segundo, pendiente de una cabeza de león, dentro de láurea, con argolla en su boca y luego correa con hebilla, en la que prende una revuelta y plegada cinta

Abajo está la puerta (figs. 3, 4), de arco redondo sin impostas, guarnecida con molduraje y talla, cartón en la clave, apoyando el arquitrabe de encima, y discos en las enjutas con la cruz de Jerusalén. Lo inscriben pilastras y arrinconadas columnas sobre pedestales, todo lleno de talla componiendo delicados follajes de gusto clásico, y los capiteles son caprichosos, a modo corintio los de las pilastras, y compuestos, con óvulos, cuentas y estrías retorcidas, los de las columnas, según tipo que veremos irse definiendo en todos

los edificios de este grupo; encima corre un entablamento con resaltos y talla en su friso, donde figuran parejas de leones alados y serafines entre cogollos como de cardo espinoso y tallos ondulados. Remata en un frontispicio semicircular, con molduraje, artesones en su papo, guarnición de pareados delfines entre cogollos rebosantes de grano, y a los lados, candeleros con llamas y adorno de serafines. En el tímpano campean, en bajorrelieve, las imágenes de santa Elena, con cruz y libro, y el Cardenal orante, arrodillado tras de un reclinatorio, en que posan el capelo y otro libro abierto; por fondo, complicada labor como de tela con cruces.

Entre la portada y los escudos media un gran balcón, engendro del arquitecto neoclásico D. Ventura Rodríguez, quien para hacerlo destruyó lo antiguo en 1768; pero esto nos es conocido, hasta cierto punto (fig. 5), gracias a dos pinturas del siglo XVII, retratos del Cardenal, que por fondo copian esta fachada antes de sus aciagas mutilaciones [1]. Quedan de lo antiguo, sobre la portada, dos ménsulas y un moldurón, como haz de laurel encintado: éste formaba una especie de gablete anguloso, a modo veneciano, cobijando, sobre el semicírculo de la portada, un escudo del fundador tenido por angelillos. Las ménsulas apoyaban encima el alféizar de una ventana, con red de hierro, cuadrangular y rematando en frontón de ángulo. A los extremos de la fachada hubo otras dos ventanas semejantes, pero con frontón de medio punto, y entre una y otras se interponían, muy descentradas, las dos góticas a que arriba se aludió: aun se rastrea la situación de todas ellas sobre las modernas, y huelga decir que también lo son las del cuerpo bajo.

El mismo artífice italianizante de la fachada incrustó dentro del zaguán (fig. 6), en su pared frontera, un cartel romano, incluído entre pilastrillas y cornisa, donde se ostenta el epígrafe histórico de 1491. Hizo además en el piso alto, la portada de la librería (figs. 7, 8), que recorta su arco liso dentro de una guarnición de molduraje adintelado, con labor de follaje menudo y palmetas, en sus bandas laterales y friso, y cobijada por una cornisa sobre ménsulas. Finalmente, sobre una puerta trasera del colegio (fig. 9), se incrustó otro escudo del fundador, dentro de tabernaculillo con pilastras corintias y remate de eses y cogollo, conforme al estilo de la fachada.

1 En el Museo de Pinturas de Valladolid y en las oficinas de Fábrica de la Catedral de León, respectivamente; pero más exacto y cuidadoso el primero, a juzgar por lo actual.

Las hojas de la puerta de la librería, hechas con madera de nogal, son notables (fig. 10): adornan sus peinazos y el envés taraceas sencillas, de tipo italiano; por su haz desarrollan bajorrelieves los tableros, en que destacan figuras de los santos Agustín y Tomás de Aquino, cisnes con una corona metida en su pescuezo, y cintas donde se lee: APUD EUM VERBUM ERAT, en letra romana; lo demás son temas de claraboyas, disimuladamente góticos, y preciosas composiciones florales, seminaturalistas, semirromanas, sirviendo de fondo y guarnición a lo precedente. Las puertas de la capilla, a mano derecha del portal, aun hermanando con las anteriores por su técnica, reservan preferente lugar en sus tableros a variadas composiciones de claraboyas góticas. Una de las salas bajas se cubre con techo de artesones octogonales y cuadrados, con florones de talla y entablamento romano, donde sobresalen escudos de Mendoza, todo ello dorado y pintado, con molduraje y adornillos (fig. 11). Romana también es la pintura del maderaje de las galerías del patio, que en sus alfargías remeda haces de laurel encintados (fig. 12). En el Museo, arrancadas de su sitio, existen dos hojas de puerta (números 839 y 840), con molduraje romano encuadrando sus tableros, y toda su haz pintada, figurando escudos de Mendoza y la cruz de Jerusalén dentro de láureas con cintas, más los consabidos festones, lengüetas y florecillas, al claroscuro y los escudos con su esmalte propio. Todas estas pinturas, delicadas y enteramente romanas, han de adjudicarse a Pedro de Gumiel y sus oficiales.

¿Cuándo fué hecho todo esto? Cuéntase [1] que, viendo el Cardenal este colegio antes de acabado, le disgustó su mezquindad hasta el punto de querer echarlo todo por el suelo y hacerlo de nuevo, como lo realizara si no lo hubieran disuadido de ello los Reyes. Y como éstos no fueron a Valladolid, mientras duró la obra, sino a fines de 1488, anticipándoseles algún tanto el Cardenal en llegar, entonces hubo de ocurrir lo referido. Además, la solución aceptable pudo darla el Conde de Tendilla, vuelto ya de su embajada en Italia, sugiriendo la idea de ennoblecer el edificio con sujeción a las reglas clásicas, y buscar para ello un maestro educado allá, que supiese encumbrarlo, por la excelencia de su arte, sobre cuanto se hubiese visto en España. De 1489 a 91 se realizaría este designio, como lo

---

1 SALAZAR; obra citada, págs. 221 y 266.

prueban la inscripción del zaguán y omitirse la granada en el escudo real, cuando el ostentarla, ya en ramajes laterales, ya en su punta, explotó alrededor de 1492 al conquistarse Granada, siendo buen testimonio algunos edificios segovianos y en Valladolid el colegio de San Gregorio, erigido por el obispo fray Alonso de Burgos, con sin igual magnificencia, simultáneamente con el de Santa Cruz, y consta, respecto de éste, que, una vez concluído y poblado en 1492, no se hizo más obra en él que decorar la librería, según va dicho.

Indirectamente garantizan el mismo problema cronológico ciertos influjos que de Santa Cruz dimanaron a **San Gregorio**, cuyo patio recibió por coronación, en su primer estado, un entablamento romano; es decir, antes de 1492, según lo acreditan sus escudos, y antes de que otro maestro, el de las portadas, intercalase arquillos como de follaje en su cuerpo alto [1]; además, la escalera (fig. 13) lleva decoración almohadillada, exactamente como la del primer cuerpo en Santa Cruz, salvo incluir adornillos que quieren ser romanos, y así son también los de su artesonado. Hacia el mismo tiempo, el maestro de la mitad alta de la fachada de **San Pablo**, dió claro testimonio de conocer el nuevo estilo, en su frontispicio angular, cornisas, hornacinas, ciertos pormenores de las columnas y adornos [2]. Tocante a las imbricaciones, alcanzan además a lo bajo de la fachada misma, y, como es tema bien italiano, hace sospechar si aun esta parte se alzaría bajo influencias del arquitecto de Santa Cruz.

Fuera de Valladolid, en **Salamanca**, descubren igual contextura híbrida, con analogías singulares, la casa de las Conchas y la de Abarca. Mandó edificar la primera el Doctor de Talavera, famoso consejero de Estado y embajador en Portugal y Francia, de 1475 a 83, casado con una hermana del Duque de Benavente, cuyo blasón heráldico son conchas o veneras. La otra fué del Doctor de la Reina, Fernán Alvarez Abarca, médico de la Reina Católica; cargos palatinos los de ambos doctores, que justifican la presencia del

1 Por testimonio anterior a la reconstrucción despiadada que sufrió este patio, tenemos las fotografías de Laurent, hoy Roig, y especialmente la núm.° 1515. Al reconstruir los arcos altos se ha modificado su despiezo, resultando ahora como hecho de una vez todo, y así quedaron destruídos los indicios de este proceso.

2 Lo único renovado en esta parte a principios del siglo XVII, son las figuras de cuatro profetas sedentes, la repisa de la Virgen y escudos del Duque de Lerma, en lugar de los del Cardenal Torquemada, anterior patrono y edificador de la iglesia.

escudo real, con la granada, yugo y flechas, en lo alto de las fachadas, y acreditan su posterioridad a 1491, si bien no mucha, porque en los decenios siguientes evolucionó Salamanca bajo normas diversas hacia el Renacimiento en la arquitectura.

La **casa de las Conchas** repite aquel tema, visto en Santa Cruz, del escudo pendiente de correas, argolla, cabeza de león y láurea; también son elementos decorativos comunes en ambos edificios un bocelón con follaje encintado, cogollos henchidos de grano, delfines, palmetas, rosas y cardo espinoso; por otra parte, unos arquillos remedan labor de troncos, como la portada de San Gregorio; las balaustradas de columnillas con haces de varetas ligando, coinciden con otra en el palacio del Infantado, y este mismo edificio daría pie al tema de las conchas que salpican su fachada. Las columnas altas del patio son de mármol, según tipo corintio, y hechas en Italia sin duda, pero sobre encargo, pues ostentan las armas del fundador tenidas por angelillos. El techo de la escalera, con artesones, da otra nota de puro italianismo. Pero, sobre todo, los atrevimientos decorativos de este edificio, por ejemplo en pretiles, balaustradas y cresterías, acreditan un maestro genial, empapado en lo italiano y paralelo al de Santa Cruz en su técnica (figs. 14 a 16). La **casa de Abarca** ofrece identidad de caracteres, respecto de la anterior, aunque sin finura, en lo que tiene de romano su ventanaje; a saber, todos los pretiles, algunos otros paños de adorno y los huecos laterales, en su totalidad, provistos de frontispicios semicirculares y guarnecidos de adornadas molduras (fig. 17). En la cornisa del torreón se aprecia un cambio de estilos, pues la del costado es gótica con bolas, y al frente, según descubre su arranque conservado, se trasformaba en cornisa romana, con hojas y encintada láurea. Tocante a los almohadillados con molduraje, típicos en Santa Cruz, su área expansiva, entrado el siglo XVI, alcanzó a Medina del Campo, Toledo, Alcalá y León, por lo menos.

Volviendo a nuestro Colegio, procede analizar sus caracteres de romanismo, en comparación de otros edificios italianos, que pudieron servirle de modelos. Uno hay especialmente, cuyos puntos de contacto son demasiados para casuales, a saber, el palacio Sanuti, hoy Bevilacqua, en Bolonia, erigido hacia 1481, cuya fachada es obra de algún discípulo, más o menos directo, del Brunellesco y de Alberti. Sus almohadillados, con recuadro y biseles, hicieron fortuna, repetidos en Verona, Cremona, Ferrara, etc.; sus pilastrillas

estriadas, en esquina, vienen de Alberti, en San Francisco de Rímini, y hermanan con las de los contrafuertes en Santa Cruz; ménsulas apoyando cornisas, por tejaroz de vanos, aplicáronlas el mismo y Rossellino, su discípulo, con labor de hojitas, exactamente como en Santa Cruz, y otro tanto se diga de los bocelones remedando varetas u hojas de laurel con su atadura de cintas; el arco sin impostas, invención del Brunellesco, se repite en la puerta de este palacio y en Santa Cruz, con más el remate arqueado, que en esta disposición, sobre otro arco, fué raro en Italia, si bien es notorio un caso veneciano y de fecha próxima, en la Escuela de san Marcos; usual, en cambio, fué su aplicación sobre dinteles, así como el frontispicio angular, desde Brunellesco y Michelozzo, según aparecían uno y otro en las ventanas de Santa Cruz.

Capiteles con caulículos en forma de eses pareadas, arrancando de Alberti, evolucionaron caprichosa y ampliamente en Lombardía; los otros con simples hojas por volutas, óvulos y estrías, los aplicaron, el mismo Alberti o un colaborador suyo, en Rímini; los Gagini, en la Catedral de Génova; Rossellino, en Pienza, y después en Bolonia Gaspar Nadi, en el pórtico de Santiago y en el patio del referido palacio Sanuti, que justamente se le atribuye. El cornisón de la fachada de Santa Cruz recuerda mucho el del palacio de los Médici, obra del Brunellesco, por sus modillones provistos de cimacio; idea del mismo fué aplicar otro elemento análogo, que se llama cartón, a la clave del arco, apoyando el arquitrabe de encima, y también le corresponde el tema de serafines en los frisos. Mino y Benedicto del Maiano resucitaron la decoración de candeleros; escudos pendientes de anilla y correa con flotantes cabos, hay en el sepulcro boloñés de un Bentivoglio, por Nicolás del Arca, en 1458; parejas de leones alados, entre jarros, esculpió Federighi en un friso de Siena, cerca del mismo año; el uso de palmetas, como las del friso de la portada de la librería en Santa Cruz, e imbricaciones, generalizóse mucho en Toscana, sobre modelos de Desiderio, al parecer, y los otros follajes en pilastras y columnas, siguen el rumbo clásico y exquisito que trazaron Mino de Fiésole y Bregno en Roma, Andrés Ferrucci en Bolonia, y en Milán Agustín de Fondatis, cerca de 1480.

Las columnas arrinconadas, tan en uso dentro del arte gótico, sólo persisten accesoriamente en algún edificio veneciano, cual es la Escuela de san Marcos; igual origen tienen los fustes cubiertos de adorno, muy excepcionales en el siglo XV, pero los llevaba el sepul-

cro de Paulo II, fechado en 1477, casi a la vez que Malvito esculpía uno así en la Catedral de Marsella, y aun serán anteriores los de la capilla de san Juan en la Catedral de Génova, obra de los Gagini. El fondo adamascado del tímpano, recuerda otros más sencillos en relieves de Donatello; pero carece de precedentes el arco de la librería, simplemente recortado. Tocante a la representación de dicho tímpano, es cierto que su tema del personaje arrodillado ante la imagen tutelar, lo repiten las otras portadas vallisoletanas de San Pablo y San Gregorio; mas como faltan otros precedentes acá, mientras abundan en Italia, es presumible que el de Santa Cruz sirvió de modelo a los otros, acreditándose más así su prioridad. No parece costumbre tan antigua en Italia rematar edificios con balaustradas; pero su traza en nuestro colegio se atiene fielmente al modelo allá típico.

El anterior análisis comprueba con fuerza incontrastable la derivación toscana del arte desarrollado en Santa Cruz, su fecha de trasplante en el decenio de 1480, y una localización probable de aprendizaje hacia Bolonia. También queda visible la personalidad u originalidad relativa de su autor bajo muchos conceptos; pues aunque los elementos son aprendidos, su desarrollo y estructura preludian ya una emancipación, cual la veremos acentuarse luego con Silóee, sobre todo. Igualmente se destaca de los patrones franceses y lombardos, cuyo influjo vino a recaer en el decenio de 1500 sobre lo español, ahogando en parte las iniciativas ya despertadas por nuestro Lorenzo Vázquez. Esto produjo un retroceso de clasicismo en Castilla, sólo removido gracias a la reacción pronta de Ordóñez y de Machuca, decisiva para Andalucía, mas escasamente sensible en Castilla, donde la reforma herreriana se interpuso al fin bruscamente.

La revolución de estilo en Santa Cruz fué integral. Toda su etapa romanizante no descubre concesiones a lo gótico, salvo los pináculos del remate, cuya paternidad realmente ignoramos, y el relieve del tímpano, donde asoma un arte diverso, que es flamenco y gótico. Acaso Vázquez se había ejercitado como escultor en dicha escuela antes de aprender lo italiano, y le quedaron resabios, ya en el modo de plegar las ropas, ya en la sequedad de ciertos follajes. Esto quedaría patente si pudieran acreditarse de obra suya las puertas de madera de la capilla, cuyas taraceas desde luego arguyen influjo italiano, y la orla vegetal de sus tableros desarrolla

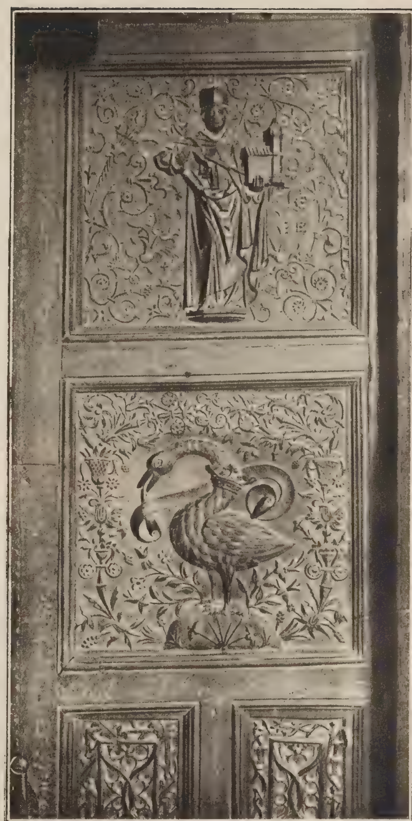



Fig. 10.—VALLADOLID.—Santa Cruz: Puertas de la librería.

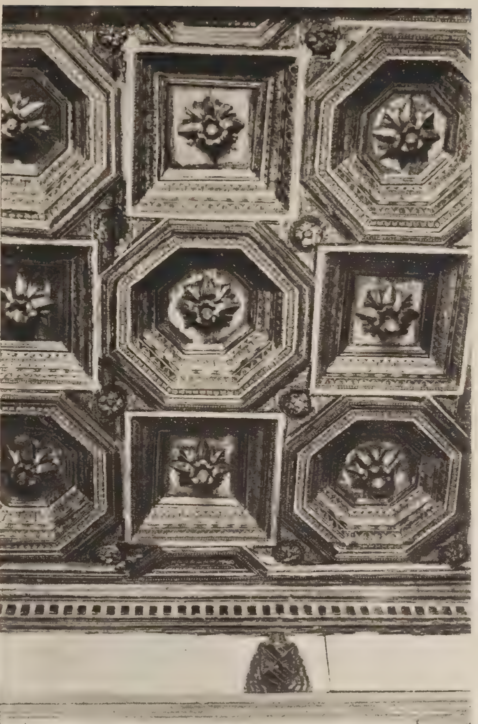


Fig 11.—VALLADOLID.—Santa Cruz: Techo de una sala baja.



Fig. 12.—VALLADOLID.—Santa Cruz: Techo de las galerías.



Fig. 13.—VALLADOLID.—Escalera del Colegio de San Gregorio.



Fig. 14.—SALAMANCA.—Puerta de la casa de las Conchas.



Fig. 15.—SALAMANCA.—Patio de la casa de las Conchas.



Fig. 16.—SALAMANCA.—Escalera de la casa de las Conchas.



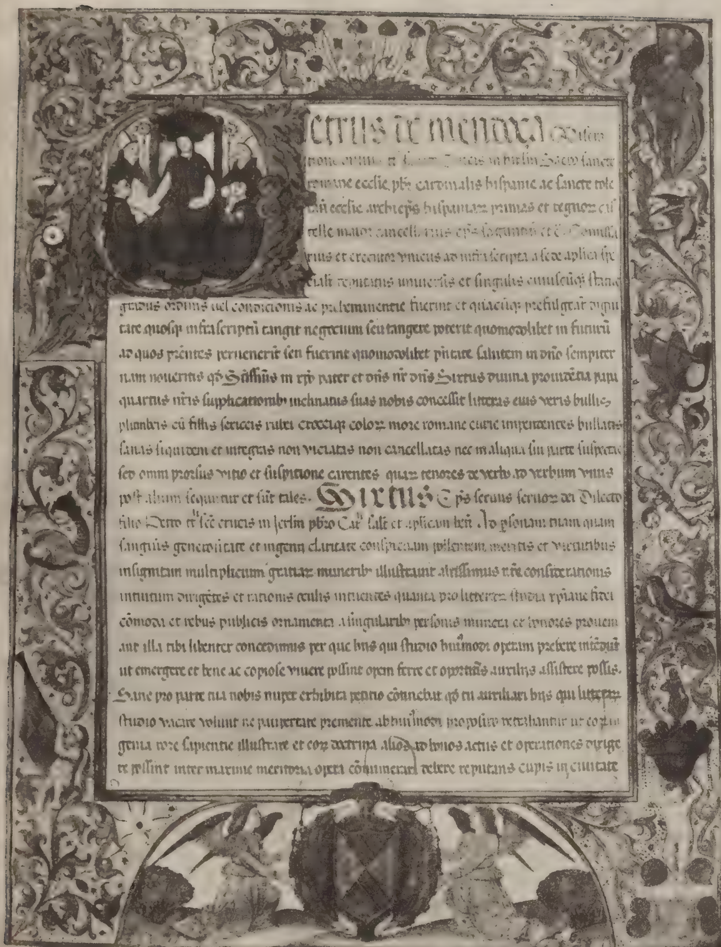
Fig. 17.—Salamanca.—Ventanas de la casa de los Abarcas.



Fig. 18.—VALLADOLID.—Puerta de la sacristía de la Catedral.



Fig. 19.—Sello de lacre del Cardenal Mendoza.



Petrus de Mendoça Miser-
ratione divina [illegible] sancte crucis in Jerlin Sacrosancte
romane ecclie pbr cardinalis hispanie ac sancte tole-
tan ecclie archieps hispaniar primas et regnor cas-
telle maior cancellarius eps seguntin [illegible] comissa-
rius et executor unicus ad infrascripta a sede aplica spe-
cialiter deputatus universis et singulis cuiuscumq status
gradus ordinis vel condicionis ac preeminentie fuerint et quacumq prefulgeant digni-
tate quosque infrascriptum tangit negocium seu tangere poterit quomodolibet in futurum
ad quos presentes pervenerint seu fuerint quomodolibet presentate salutem in dno sempiter-
nam noveritis qd Sanctissimus in xpo pater et dns nr dns Sixtus divina providentia papa
quartus nris supplicationibus inclinatus suas nobis concessit litteras eius veris bullis
plumbeis cum filis sericeis rubei croceique colorum more romane curie impendentes bullatas
sanas siquidem et integras non viciatas non cancellatas nec in aliqua sui parte suspectas
sed omni prorsus vitio et suspitione carentes quarum tenores de verbo ad verbum unus
post alium sequuntur et sunt tales. Sixtus Eps servus servorum dei Dilecto
filio Petro tt sce crucis in Jerlin pbro Card[li] salt et aplicam ben. Ad psonam tuam quam
sanguinis generositate et ingenii claritate conspicuam pollentem meritis et virtutibus
insignitam multiplicium gratiarum muneribus illustravit altissimus nre consideracionis
intuitum dirigentes et rationis oculis intuentes quanta pro litterarum studia rpiane fidei
comoda et rebus publicis ornamenta a singularibus personis munera et honores proveni-
ant illa tibi libenter concedimus per que hns qui studio huiusmodi operam prebere intendunt
ut emergere et bene ac copiose vivere possint opem ferre et oportunis auxiliis assistere possis.
Sane pro parte tua nobis nuper exhibita petitio continebat qd tu attendens qui litterarum
studio vacare volunt ne paupertate premente ab huiusmodi proposito retrahantur ut eorum in-
genia dote sapientie illustrare et eorum doctrina alios ad bonos actus et operationes dirige-
re possint inter maxime meritoria opera connumerari debere reputans cupis in civitate

Fig. 20. —Folio 1.° del Decreto de fundación del Colegio de Santa Cruz. 1483.



Fig. 21.—Fachada del palacio de Cogolludo.



Fig. 22.—Portada del palacio de Cogolludo.



Fig. 23.—Patio del palacio de Cogolludo.



Fig. 24.—Angulo del patio del palacio de Cogolludo.

Fig. 25.—Galería del jardín en el palacio de Cogolludo.



Fig. 26.—Medalla del primer Marqués del Cenete (pág. 38).



Fig. 27.—SIGÜENZA.—Puerta de Jaspe en la Catedral.



Fig. 28.—SIGÜENZA.—Portada de Santa María de los Huertos.



Fig. 29.—Mondéjar.—Ruinas de San Antonio.

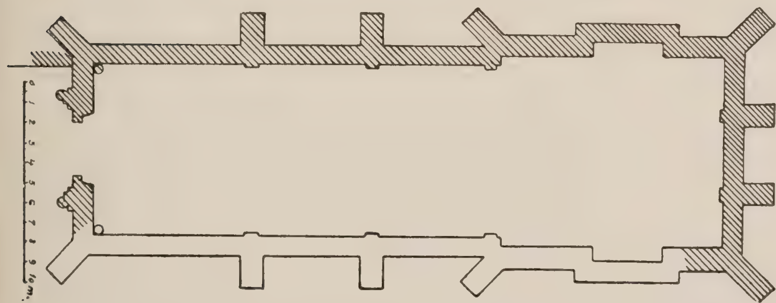


Fig. 30.—Planta del convento de San Antonio, en Mondéjar.

un impulso hacia el naturalismo, partiendo de lo gótico, según se acentua más en las puertas de la librería. Sus imágenes siguen a las del tímpano en cuanto a estilo, y los follajes denuncian implantación de romanismo acentuadísimo, pero sin renegar de una frescura de invención típicamente medieval. Sin embargo, como hay diferencias sustanciales entre ello y la decoración pétrea del edificio, parece lógico atribuir lo de madera a un colaborador, tanto más observando que en la misma Valladolid ofrecen analogía de caracteres otras obras.

Así, los restos de una **sillería** enteramente góticos, dispersos en la sacristía y otras dependencias de la Catedral, cuyo arte recuerda al segundo maestro del colegio de San Gregorio, y el espaldar de otra, organizado torpemente según el orden corintio en sus columnillas y cornisa, y con tableros ya góticos, ya de tallos floridos, exactamente como en las puertas de la librería, rodeando heráldicas lises, que acreditan se hizo para el mismo colegio, si bien ahora está en la parroquial de San Esteban. En la sacristía de la **Catedral** hay además una puerta de dos hojas, con peinazos moldurados, que algo mantienen de resabios góticos; pero su talla de grutescos, finísima, y la de los tableros, con galana composición vegetal, una misma en todos, es de tipo italiano y concordante con la portada de Santa Cruz (fig. 18).

Como testimonio de los ideales artísticos del Gran Cardenal, e íntimamente ligado con su colegio, existe el **Decreto de fundación**, fechado en Vitoria a 21 de noviembre de 1483, estando allí la Corte [1]. Es un cuaderno de pergamino, cuya primera plana ostenta su orla y capital miniadas: en ésta se efigia el Cardenal, en trono avenerado; asístenle dos obispos y entrega la carta de fundación a dos colegiales; la orla lleva el escudo de Mendoza, dentro de una láurea tenida por dos ángeles de rodillas, y en lo demás se distribuyen niños, guerreros, monstruos y aves, entre follajes de cardo estilizado y pensamientos y girasoles al natural, todo ello matizado con oro a pincel, y los fondos llenos de puntos y botones (fig. 20).

Aunque esta decoración se pintase después de autorizado el documento por el notario, hubo de serlo a seguida, y el estilo de los adornos vegetales coincide con obras castellanas hechas sobre inspiración francesa en el decenio de 1480; pero lo notable es advertir en

1 Biblioteca provincial de Valladolid.

los ángeles, láurea, escudos y algunos pormenores arquitectónicos, un carácter italiano perfectamente neto, cual no se halla en ninguna otra obra española conocida de aquel tiempo. Resulta, por consecuencia, jalón primordial, de acuerdo con la arquitectura del Colegio.

Existe otro pequeño monumento, y es el **sello** que el Cardenal empleó como Arzobispo de Toledo, quizá desde el mismo año 1483 (fig. 19). Es de forma almendrada, mide once por siete centímetros, y representa una decoración, a modo de retablo, con pilastras corintias, entablamentos y frontispicio redondo; en medio está la imposición de la casulla a san Ildefonso; encima, la cruz y bustos de los apóstoles Pedro y Pablo; debajo, san Jorge, entre dos escudos de Mendoza, y en lo más inferior, dentro de un círculo, una nave. El letrero alrededor dice: "S. PE. DE. MENDOCA. CARD. S. ✠ IN. IHRLM. ARCHIEP. TOLE. PRIMAT. HISPANIAR. EPI. SEGON" [1].

Se trata de obra precisamente romana o copiada de cualquier otro sello cardenalicio de allí, que todos ofrecen composiciones análogas; por ejemplo, el del Cardenal Borja [2]. En todo caso acredita una vez más las predilecciones clásicas del gran Mendoza.

El Palacio de Cogolludo.

Consta que lo edificó el primer duque de Medinaceli, D. Luis de la Cerda y Mendoza, que murió a fines de 1501 [3]. El estuvo casado primero con D.ª Catalina Lasso, hija del famoso Marqués de Santillana, de la que se apartó con achaque de nulidad sobre parentesco, teniendo concertado ya entonces otro matrimonio con D.ª Ana de Aragón y Navarra, hija natural del Príncipe de Viana. De este segundo matrimonio nació D.ª Leonor, casada en 1492 con D. Rodrigo de Mendoza, hijo del Gran Cardenal, quienes tuvieron un hijo, muerto de pequeño, siguiéndole al sepulcro la madre en 1499 [4]; pero desde mucho antes debía de estar enferma y des-

1 Biblioteca provincial de Valladolid. Dos ejemplares, ambos rotos, de cera roja, contenidos en estuches de lata y correspondientes a cédulas de 1490. Sobre ellos ha hecho el escultor D. Darío Chicote el vaciado que reproduce la figura adjunta.

2 Archivo histórico nacional. Lo dió a conocer E. TORMO, en *Vida intelectual*, pág. 202, y nuevamente lo reprodujo SANCHIS SIVERA. Bol. Acad. Hist., LXXXIV-157.

3 *Relaciones topográficas de España*, t. II, pág. 11. (*Memorial histórico español*, tomo XLII). Lo visitó LALAING en 1502. Véase Gachard, *Collection des voyages des souverains de Pays-Bas*, t. I, pág. 229.

4 GALINDEZ DE CARVAJAL, *Anales breves del reinado de los Reyes Católicos*; año 1499.

ahuciada, porque a 18 de marzo de 1495 renunció en favor de su padre los derechos que le correspondían al reino de Navarra [1], y en el año de su muerte el duque D. Luis hizo partición, entre cuatro hijos bastardos, de joyas, perlas y plata de su casa, en gran cuantía [2]. Viéndose entonces además sin descendencia legítima y abocado a que lo heredase todo el Duque del Infantado, pidió a la Reina Católica legitimación para uno de los referidos hijos. Ella en cambio se propuso casarlo otra vez con dama de alta prosapia, lo que resistía el duque, alegando que más estaba para morirse de enfermo, y así era; no obstante, pocos días antes de finar, casóse con su manceba, cuyo marido había sido muerto por los moros, en Sierra Bermeja, probablemente, y dejó la herencia a D. Juan su hijo, que le sucedió sin más tropiezos, gracias a la rectitud justiciera de la Reina, pues el del Infantado no se conformaba [3].

Durante estos últimos años, progresivamente amargos para el duque D. Luis, parece inverosímil que pensase en construir este palacio de Cogolludo; más bien lo destinaría a residencia de la hija, en sus propios estados y cerca del castillo del Cid, en Jadraque, donde ella vivía, y esto en los primeros años del matrimonio, hacia 1492 a 1495, pudiendo así haber mediado en el designio su yerno D. Rodrigo de Mendoza y aun el Gran Cardenal, que tenía puestas en aquella familia sus esperanzas. Según esta hipótesis, el palacio hubo de seguir inmediatamente en fecha al colegio de Valladolid, como también lo sigue en estilo, representando ambos las primicias arquitectónicas de nuestro Renacimiento.

Su aspecto (fig. 21) es enteramente urbano, sin torres ni defensas, como ya se acostumbraba en Italia. Forma un cuadrilátero regular, con patio en medio y fachada vuelta hacia sur. El paramento de ésta es de sillería almohadillada, provista de dobles filetes [4]; a su mitad se interrumpe por una cornisa y otra la remata, decoradas ambas con óvulos y dentellones; por coronación corre un pretil, con paños de follaje y escudos ducales, y encima candeleros y crestería de palmetas. En medio campea la portada (figu-

1 *Documentos del Archivo de la Casa de Medinaceli*, t. I, pág. 83.
2 Id., pág. 99.
3 Id., pág. 60. Véase además: ZURITA, *Anales de Aragón*, en varios pasajes, y especialmente en el libro IV, cap. LIV.
4 En ella aparecen marcas de canteros, hasta unas cinco, bastante repetidas y una de ellas forma como parrillas; esto prueba que la obra se hizo a destajo.

ra 22), más sencilla que la de Santa Cruz, adintelada, con molduraje y dos columnas, como las del colegio aludido, simple cornisa encima con resaltos, y entre medias un friso con menuda labor de cornucopias y rosetas, parecido al del sepulcro Tartagni, en Bolonia, obra de Francisco Ferrucci, y subientes con racimos de frutas atados en ristra, según los esculpió Desiderio en Florencia. El frontispicio escasamente llega al semicírculo; molduras y palmetas lo ciñen; otras, grandes y henchidas de grano, lo orlan ricamente; a los lados hubo candeleros, ya casi deshechos, y ocupa el tímpano el escudo de Medinaceli, tenido por serafines y sobre fondo reticular de rombos tachonados. La talla es más robusta que la de Santa Cruz, en razón de ser basta su piedra, y en cuanto a temas no ofrecen novedad, pero se acentúa un sistema floral más típico, sin las delicadezas romanas de que las pilastras y columnas, en Santa Cruz, son perfecto modelo.

Sobre la portada luce gallardamente una gran corona de laurel, con sus ataderos, tema que, desde Ghiberti y Donatello, hizo fortuna por todas partes, y dentro, el mismo escudo ducal y tenantes referidos. A los lados, simétricamente dispuestas, se abren seis ventanas, con arcos gemelos de tres lóbulos, partidas por finísima columna corintia, bajo copete florenzado, cobijando el escudo de armas susodicho, y con orlas y penacho de hojarasca gótica. Esta novedad, o sea retroceso hacia las formas tradicionales del país, constituye un fenómeno difícilmente justificado, y sin embargo evidente, pues todo se hizo de una vez. El ventanaje de Santa Cruz era mezquino y pesado; el variarlo aquí se razona bien; pero el Renacimiento poseía otro modelo, ideado, sobre precedentes góticos locales, por Michelozzo en Florencia, repetido por los Maianos y que aun se ostenta en el palacio Sanuti de Bolonia. En realidad, éste guió la invención del tipo de Cogolludo, salvo que en vez de curvas semicirculares y labor romana, el goticismo recobró aquí su imperio, sin transacción ni disimulos; solamente la ingerencia de un entallador en desacuerdo con el artífice principal, pudo motivarlo, y obsérvese que en las decoraciones de yesería del palacio mismo el eclecticismo impera, oscilando entre morisco y gótico; esto último bajo formas y talla perfectamente de acuerdo con las ventanas, como obras del mismo que intervino en las últimas. Acredítase, pues, la asistencia de un maestro gótico, y éste difundiría el tipo, que hallamos reproducido en la casa de los Momos en Zamora, sin roma-

nismo alguno, y menos servilmente en la salmantina casa de las Conchas.

Por dentro, el patio (figs. 23, 24) conserva su galería inferior, compuesta de cuatro arcos en los lados paralelos a la fachada y de cinco en los otros. Estos arcos son rebajados en curva carpanel, con molduraje de arquitrabe, según costumbre italiana, y posan sobre columnas de la misma caliza que el resto, cilíndricas y adheridas en los ángulos a machones de sillería. Nótase que primero se alzaron los dos lienzos de oriente y norte, que llevan en sus enjutas escudos ducales, y cuyos capiteles son jónicos, caracterizados típicamente por su alta garganta estriada, una corona de hojitas brotando sobre el collarino y flores aun en los costados del ábaco, sobre los roleos de sus volutas. En cambio, las otras dos alas carecen de escudos, añaden un filete más sus arquivoltas y tienen capiteles de orden compuesto, que varían de los otros por la disposición angular de sus volutas, adornar con una guirnalda su equino y retorcerse en espiral las estrías de la garganta, repitiendo, con menos desarrollo de hojas, el tipo de la portada de este mismo palacio y columnas del colegio de Santa Cruz, con la particularidad de que siempre las flores del ábaco arrancan desde el collarino sobre un tallo finísimo. Ambos modelos provienen de un tipo creado en Toscana por el Brunellesco, pero con alguna novedad, y caracterizan una escuela determinada en Castilla, según veremos.

El cuerpo alto de galerías de este patio no existe; pero sus fragmentos quedan dispersos por allí, a más de que tal vez una parte suya fué repuesta, formando en bajo una galería exterior (fig. 25) de tres vanos, hacia oriente, donde estaría el jardín. Sus columnas repiten los mismos temas descritos; pero, en vez de arcos, sustentan zapatas con triples roleos laterales, de tipo toscano, muy adornadas, y encima dinteles monolíticos, con escudos del duque: zapatas y dinteles llevan recuadros de molduraje y rosetas. Seguramente, la rotura de los dinteles hubo de ocasionar que dicha galería alta desapareciese, y para evitar lo mismo en la parte conservada se pusieron encima arcos escazanos de rebordeadas dovelas, rematando luego en una cornisa sin talla. De la escalera quedan los arcos de arranque, parejos respecto de las galerías, sobre pilastras encapiteladas, de tipo jónico, y el pasamano desarrolla labor como de red tallada en piedra. Las sobrepuertas, que corresponden a habitaciones altas y bajas, y dos chimeneas se adornan profusamente

con follajes góticos, lazos moriscos y escudos, tallados en yeso, y a ello se aludió antes [1].

Medinaceli, villa que era residencia habitual del Duque, ostenta muestras del arte de Cogolludo en el portal de su casa de Ayuntamiento, con dos arcos escazanos, rodeados por molduraje, sobre columnas de orden dórico, sin más talla que las estrías de su garganta, retorcidas, y se les incorpora el collarino, como en Cogolludo.

Sigüenza.

En su **Catedral** es lo más antiguo de Renacimiento la puerta del Jaspe (fig. 27), en el claustro, así llamada por su material, que es una pudinga marmórea, entre amarilla y roja. Se hizo en 1507, y la tuvo a su cargo el pintor toledano Francisco Guillén, bien impuesto en las reglas de la arquitectura clásica, si es que la trazó él mismo, lo que no consta [2], resultando como una simplificación de la de Santa Cruz en Valladolid, aunque lo más verosímil sea que proviene de influjo italiano directo. En cuanto a talla es pobrísima, debido a la dureza del material; sus pilastras resultan cortas, para lo que al orden corintio de sus capiteles corresponde; en el friso se lee: B · CARVAIAL · CAR · S · ✠, aludiendo al famoso Cardenal de Santa Cruz, D. Bernardino de Carvajal, que además era obispo de Sigüenza, y sus armas van en medio del frontispicio, avenerado y dispuesto entre dos candeleros. Su disposición, especialmente singular por lo que toca a estos remates, fué repetida con insistencia en el mismo edificio y en la casa del obispo de Portugal [3]; aun trascendió al palacio de Peñaranda de Duero (Burgos), obra relacionada con otras de Guadalajara, según veremos.

El influjo de Vázquez aparece más seguro en otra iglesia, la de **Santa María de los Huertos**, junto al río, erigida por el deán D. Clemente López de Frías. Se terminó en 1512, probablemente por mano de un maestre Juan, mal definido, que tuvo gusto en retratarse,

---

1 LAMPÉREZ, en su *Arquitectura civil española*, tomo I, figs. 340, 431, 464, 550 a 552, publicó fotografías de este palacio, y sobre ellas formuló sus juicios artísticos, pues no llegó a visitarlo.

2 PÉREZ-VILLAMIL, *La Catedral de Sigüenza*, pág. 287. Datos del artista, en SEDANO y ZARCO: extractos del archivo de la Catedral de Toledo, publicados por el Centro de estudios históricos.

3 Reproducida ésta por WHITTLESEY, *The Renaissance Architecture of central and northern Spain*, pl. 79.

en lo alto de la capilla mayor, de rodillas y con la escoda de cantero entre sus manos [1]. Es edificio enteramente gótico, pero con arcos torales de medio punto y algo de romano en el molduraje y figurillas de las repisas. Este mismo carácter, desarrollado plenamente, descubre por fuera el arco escazano que cobija la portada (fig. 28), y también ésta, como trasunto que es de la del palacio de Cogolludo, en cuanto a sus columnas, así por el tipo de los capiteles como por el adorno que cubre los fustes; su entablamento es completo, con letrero que dice: CLEMENS DECANVS SAGVNTINVS; encima, en un vano semicircular, se efigian el deán mismo y un ángel adorando a la Virgen con el Niño, y a los lados hay otras figuras como de apóstoles, no malas y de arte italiano; pero todo ello resulta grosero, por lo basto y deleznable de la piedra empleada.

Las manifestaciones sucesivas de romanismo en esta ciudad, a partir de 1514, siguen otro rumbo, con afición exuberante al adorno y mezquindad en los desarrollos arquitecturales, entrando en el ciclo toledano, que se estudiará a su tiempo.

El convento de San Antonio en Mondéjar.

Estando aún en Roma el gran Conde de Tendilla en 1487, obtuvo bula pontificia para esta fundación, la que ratificó a su vuelta, con motivo de partir a la guerra de Granada, por testamento fechado en Estremera, a 5 de mayo de 1489. La cláusula de referencia dice: «Por cuanto yo tengo prometido de facer monasterio de observancia, de la advocación de san Antonio, en la villa de Mondéjar, mando que se faga el dicho monasterio, para que en él puedan morar diez o doce frailes, para lo cual yo gané licencia de nuestro muy santo Padre, e lo tengo por bula con ciertos perdones» [2].

El Conde no volvió por allá en veinte y un años, hasta noviembre de 1509; siendo entonces uno de los móviles de su viaje desde Granada el «deseo de ver y poblar un hermitoriuelo que he hecho en Mondéjar», como declaraba en una carta [3]. En dicha villa se le juntaron,

1 ORUETA, *La escultura funeraria en España*, fig. 52.
2 IBAÑEZ DE SEGOVIA, *Historia de la casa de Mondéjar*; Ms. de la Biblioteca Nacional.
3 Contenida, como tantas otras que se citarán después, en un minutario en folio, procedente de la casa de Osuna, que se conserva entre los manuscritos de nuestra Biblioteca Nacional.

entre otros, el Conde de Coruña, su primo, y D. Diego Hurtado de Mendoza, su hijo, de quien luego decía el padre: «No le había visto desde que partió a Italia la primera vez: holgué con él, que es discreto y de buena gracia». En diez de noviembre escribía al Cardenal Cisneros, con afectada cordialidad, que no siempre encubrió desacuerdos graves entre ambos personajes: «Vine, señor, aquí a Mondéjar, do vi el monesterio que fize, es bonito y bien labrado y hordenado, pero tan poquita cosa que no paresce syno que se hizo para modelo (como dizen en Italia) de otro mayor: para el lugar basta, como la mar para agua. Deseo que lo viesen los padres fray Francisco Ruis y fray Diego Camacho: sy vuestra señoría reverendísima les mandase trabajar hasta aquí, señalada merced resçebiría, que yo no ge lo oso escrevir».

Antes de su viaje, a 30 de julio de 1509, el Conde intervino, a ruego del Rey Católico, en la obra de la Capilla Real de Granada, que traía errada Henrique Egas; y al solicitar que acudiese para su reconocimiento el maestro mayor de la Catedral de Sevilla, escribía: «He hecho venir al maestro de cantería que hizo mi monesterio», y «está aquí el de mi monesterio». Sobre la obra de la Capilla, el Conde pensaba que Egas habría de dejarla, «pues no querría que se enmendase, por no confesar su yerro y de quien ge la encomendó», aludiendo probablemente al Rey, ante quien, sin embargo, no se atrevió a inculpar a Egas; en consecuencia, proponíase que la tomase el maestro de Sevilla, en cuyo caso el del Conde entraría en parte, «y syno, tomarla ha toda». Esto no llegó a hechos, porque Egas se mantuvo en su puesto, y el incidente acabó sin declararse el nombre del maestro a quien D. Iñigo protegía.

No resulta, sin embargo, difícil reconocerlo; pues como hay nota de quienes hicieron el tal reconocimiento [1], descartado el maestro de Sevilla, tiene que ser uno de estos tres: Cristóval de Adonça, Pedro de Morales o Lorenço Vázquez: Morales estaba en Granada de asiento, como veremos; Adonça fué autor, más adelante, de la iglesia parroquial de Mondéjar, que ningún parecido guarda con la de San Antonio; queda, pues, Lorenzo Vázquez como obligado artífice del monasterio en cuestión, y, en efecto, otro incidente posterior hace declarar al Conde el interés que Vázquez le inspiraba.

1 Archivo de la Capilla Real de Granada, cajón 3.°, leg. 14, n.° 128.



Fig. 31.—Iglesia de San Antonio, en Mondéjar. Hastial de los pies.

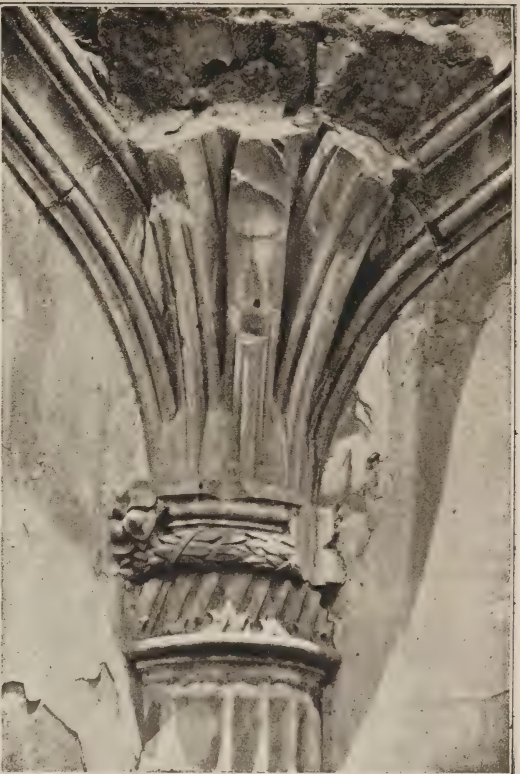


Fig. 33.—Arranque del coro de la misma iglesia.



Fig. 32.—MONDÉJAR.—Testero de la iglesia de San Antonio.



Fig. 34.—MONDÉJAR.—San Antonio. Hastial de la iglesia por fuera.



Fig. 35.—Portada de San Antonio, en Mondéjar.



Fig. 36.—De la portada de San Antonio, en Mondéjar.



Fig. 37.—MONDÉJAR.—Coro de la iglesia parroquial.



Fig. 38.—Desemboque de la escalera del mismo coro.



Fig. 39.—Mondéjar.—Portada de la iglesia parroquial.



Fig. 40.—GUADALAJARA.—Patio del convento de la Piedad (hoy Instituto).

Henos aquí, a los quince años, otra vez con el maestro de las obras del Cardenal Mendoza, ocupado entre tanto por su sobrino el de Tendilla para construir este su monasterio de Mondéjar, que hubo de concluirse en 1508 o antes, porque el cedulario del Conde arranca de esta fecha y llega hasta cerca de su muerte, sin otra alusión a ello que las arriba consignadas.

Hoy el convento es una ruina, que aun llama la atención desde lejos, pocos centenares de metros desviada de la villa, hacia NE., pasando una vía férrea entre medias. Ocupa el recuesto de una loma poco empinada, que va subiendo hacia norte; su huerta consérvase cercada; de las habitaciones sobresale algún trozo de muro, coronado por cornisa con bolas, y se diseña bien el perímetro de su cuadrado claustro; pero lo que más descuella son, hacia norte, partes considerables de la iglesia, por fortuna (figs. 29, 30). Su pared meridional falta de antiguo, casi entera: quizá se desplomó al faltarle el arrimo del claustro, arrastrando consigo todo el abovedamiento; la pared longitudinal contraria fué despojada en 1916 de todo su material aprovechable, para construir una plaza de toros, quedando sólo su mampostería con señales de los contrafuertes y pilares arrancados; subsiste completo el testero, hacia oriente, y además gran parte del hastial de occidente, con la portada, arranques del coro, que allí se alzaba sobre bóveda, y señales de un portal o guardapolvo exterior (fig. 31). Estas ruinas han sido declaradas monumento artístico: Dios las proteja, sin embargo.

El edificio estaba hecho con pobreza, revelando la escasez de recursos del fundador; pero galanuras de arte suplían esta miseria. Su mampostería sólo daba cabida en las esquinas a sillares medianamente ajustados, rematando por fuera en cornisa romana con dentellones, mientras el ventanaje era gótico, provisto de columnillas con bolas en sus capiteles; góticas también eran las bóvedas, con ogivas y terceletes, formando una sola nave, capilla a la cabecera y coro a los pies, como va dicho. Este se desarrollaba sobre arcos carpaneles casi escazanos, a una mitad de altura; los demás eran apuntados, y el testero complicaba su cerramiento con distribución ochavada, según se acierta a comprender por las jarjas y formaletes, que aun se mantienen. Gótico asimismo y apainelado es el arranque de bóveda del angosto portal que hubo a poniente. Los miembros decorativos son de caliza fina.

En cuanto a organización general no varía de lo acostumbrado

entonces para edificios religiosos; pero si casi todo lo antedicho es clasificable dentro del estilo ogival, lo demás corresponde al Renacimiento italiano, sin que otra iglesia de España se le anticipe, acaso, bajo este concepto: Los apeos superiores (fig. 32) se constituyen por pilastras finísimas, recuadradas con molduras, y corrido encima un entablamento muy pobre y sin talla; los capiteles llevan estrías, volutas acogolladas y flor en medio; abajo, en los rincones del coro (figura 33), apeaban su bóveda columnas estriadas, cuyo capitel, salvo carecer de volutas, es como los compuestos del patio de Cogolludo, exactamente; por fin, llenan los tímpanos del testero tres grandes escudos dentro de láureas: el central lleva la cruz de Jerusalén, como en recuerdo del Cardenal; los otros, las armas del fundador D. Iñigo, sobre una estrella y la divisa BUENA GUIA, y las de su segunda mujer, D.ª Francisca Pacheco, hija del famoso Marqués de Villena. Del retablo, cuyas pinturas eran tan lindas que los entendidos en arte afirmaban no poder ser mejores [1], quedan los palitroques en que se apoyaba.

Falta por reseñar lo más importante; la portada (figs. 34 a 36), hermana de las de Santa Cruz y Cogolludo, y que, ocupando un punto medio entre ambas, viene a corroborar para todas tres un mismo artífice. Las jambas de su arco, medio soterradas y deshechas, no pueden reconocerse; pero las múltiples arquivoltas conservan su talla y molduraje: orla de rosetas, como las tan repetidas en Cogolludo, otra formando trenza, el intradós artesonado y en último plano una fila de hojas de acanto y contarios entre listones reentrantes, como en las otras portadas. Sobre su clave hay un cartón, más encogido que el de Valladolid; en las enjutas campean escudos de los fundadores, y todo ello se recuadra mediante dos columnas y entablamento. Aquéllas van cubiertas de follaje, muy análogo al de Cogolludo, pero sus capiteles más recuerdan los de Santa Cruz, dentro del mismo tipo, variando en tener rectas sus estrías; y el friso lleva delfines, atados en parejas por sus colas, como en Valladolid, a más de querubines, casi tan feos como los serafines de allá. Encima voltéase un arco, sin llegar al semicírculo; a sus lados suben candeleros con llamas y, por frontispicio, hay una especie de gablete, con molduraje de cornisa. Ocupa dicho arco una pequeña imagen de Nuestra Señora con el Niño en brazos, sedente sobre medallón

1 FR. PEDRO DE SALAZAR, *Crónica... de la Provincia de Castilla*, pág. 285.

avenerado, que ciñen cornucopias con estrías y cintas plegadas. Los candeleros no son menos desgarbados que los de Santa Cruz, y el fondo del gablete se llena con robusto follaje, como de cardo espinoso, muy revuelto y con palmeta enmedio, cargada de grano, recordando las de Cogolludo, que embrionarias asoman en Santa Cruz.

Estas palmetas, con aspecto de vainas leguminosas sus elementos, vienen del Brunellesco, mas ya se dijo que Desiderio aparece como su divulgador; las rosetas enfiladas entre hojillas simétricas, tienen precedente en Julián de Maiano; la trenza, otro exacto en la fuente del palacio Pitti, obra de Antonio Rossellino; el disco avenerado radialmente, lo aplicaron con éxito el Brunellesco y Donatello; las eses y las cornucopias con estrías entran en la decoración del palacio Sanuti, y varios de estos mismos caracteres repite, hacia 1479 y también en Bolonia, la portada de Santa Catalina, obra de Sperandío.

El carácter religioso del edificio, como siempre fuera del centro italiano, impuso una reafirmación de lo gótico tradicional en su estructura, por muy afectos al ideal clásico que fuesen los artífices; y ello con buen sentido práctico, porque el Renacimiento carecía por entonces de fórmulas preferibles, en cuanto a baratura y eficacia estética. En Italia, saltándose desde lo basilical, no hubo sino que tomar guía en lo bizantino y romano congéneres, ya que el espíritu público estaba capacitado para aceptar sin extrañeza la reforma. En cambio, sobre lo ogival sólo eran posibles adaptaciones accidentales y decorativas de lo romano, como realizó Vázquez y como hicieron, con más o menos amplitud, todos; pero esta iglesia de San Antonio de Mondéjar vale por modelo inicial, y de aquí su extraordinaria importancia. Covarrubias la imitó en la Piedad de Guadalajara (1526-1530), probablemente, y algún otro ensayo, como San Lesmes en Burgos, queda bien zaguero; por regla general, iglesias góticas puras siguieron de moda en las mesetas castellanas, y en todo ello, respecto de Vázquez, antes hubo retrocesos que avance al penetrar otros influjos lombardos y franceses, como ya se dijo, dando lugar al estilo llamado plateresco.

Sabemos que en 1509 estaban juntos en Granada Vázquez y Cristóbal Adonça. Probablemente mediaban relaciones entre ambos maestros, pues el segundo anduvo por la Alcarria: antes, en 1500, interviniendo con Juan Gil en una portada de la Catedral de Si-

güenza [1]; después, haciendo la **parroquial de Mondéjar,** comenzada en 1516 y seguida por su hijo Nicolás Adonça, como se infiere por declaración de éste [2].

El edificio lleva las armas de D. Luis Hurtado de Mendoza, primogénito del gran conde D. Iñigo y segundo marqués de Mondéjar, casado con D.ª Catalina de Mendoza. Su estilo es gótico, absolutamente, sin variar de lo que hacían Juan Gil y Henrique Egas, por ejemplo, y aun es probable que imite la Capilla Real de Granada. Las obras accesorias, que corresponderán a Nicolás, siguen un estilo más avanzado, el usual en arquitectura religiosa durante el segundo tercio del siglo XVI, mixto de gótico y romano. Así es el coro (figuras 37, 38), a los pies, sobre bóveda de crucería, con arco escazano ricamente adornado a la manera clásica, y así son también una portadita en el coro mismo y su balaustrada. La sacristía ofrece igual mezcla, y la torre, que hacía Nicolás en 1560, es insignificante. Más expresiva resulta la portada principal (fig. 39), con cuatro columnas de orden compuesto, respaldadas por pilastras llenas de grutescos, frontispicio angular y remate de candeleros. En la rosca del arco, medallón del tímpano, capiteles y remates parece observarse un cierto influjo de aquella otra del convento; pero todo, escultura, talla y composición, sólo dejan ver a un maestro adocenado y pobre. Nicolás Adonça había nacido hacia 1495, y en 1553 hizo condiciones para la obra de un hospital, que en Mondéjar mismo mandó construir el Marqués: se conservan aquéllas, infiriéndose de su contexto que el edificio carecía de importancia [3].

Guadalajara.

Aquí, de donde fué vecino Lorenzo Vázquez, es natural que dejase obras y discípulos. Desgraciadamente, la casa del Gran Cardenal, elogiada de bellísima y comodísima, con su capilla, sus galerías hacia el jardín sobre columnatas, espléndidos techos, etc. [4], no existe. Pero él costeó reconstrucciones en la frontera parroquial de **Santa**

1 PÉREZ-VILLAMIL, *La Catedral de Sigüenza*, pág. 466.—Se le llama Cristóbal Adongo, por error de copia, sin duda.
2 Archivo de la parroquia de Mondéjar.
3 Archivo del Marqués de Ariany, a cuya amabilidad debemos el haberlo leído.
4 *Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii* (1494-5), en la *Revue hispanique*, tomo XLVIII, página 134.

María de la Fuente, y entre ellas, acaso, el portal que la rodea, sostenido por catorce esbeltas columnas, donde parece reconocerse el arte de Vázquez.

Sus capiteles son de un tipo jónico, ideado por el Brunellesco en Florencia, con volutillas angulares, saliendo de encima del equino, flor entre medias y amplia garganta estriada. En los ejemplares de referencia, el equino lleva labor de lengüetas, o bien remeda una corona de laurel, alternativamente. Guardan relación, pues, con los de Cogolludo y Mondéjar.

Asimismo, el tipo dórico robustísimo de Medinaceli, reaparece en la **plaza Mayor,** sosteniendo sus portales, y en la galería baja del patio de la **casa de los Avalos,** con ligeras variantes. En el piso alto de la misma casa, y en **otra,** número 14 de la calle del Estudio, hay ejemplares algo más ricos, o sea con láurea u óvulos en su equino y fila de hojitas al arranque de su garganta, surcada por revueltas estrías. Otro ejemplar, en esta misma casa, añade roleos de tipo jónico normal, como los ya vistos en el patio de Cogolludo. No llevan flores en el ábaco; se les incorpora el astrágalo siempre, y las basas son áticas, altas y de feas proporciones. Su material, piedra caliza blanda [1].

Otra serie análoga es la de la antigua **casa de D. Antonio de Mendoza,** hijo menor del primer Duque del Infantado, que asistió a la guerra de Granada en 1484. Murió sin sucesión, pasando la casa a su sobrina D.ª Mencía de Mendoza, que instituyó en ella un beaterio, con título de Nuestra Señora de la Piedad [2], y hoy es **Instituto de segunda enseñanza.** De su elegante iglesia, bárbaramente mutilada, no hemos de hablar ahora; pero antes se aludió a ella, y su significación, dentro del ciclo arquitectónico religioso, es considerable.

El patio (fig. 40), es uno de los más típicos de Castilla; repite la disposición arquitrabada de Cogolludo, en sus dos cuerpos igualmente, y lleva cada uno diez y seis columnas, más otras incorporadas a machones en los ángulos. Las de abajo, todas iguales, son robustas, dóricas, con óvulos, estrías rectas y hojitas en ruedo; de tres más, que hay en el arranque de la escalera, la medial recuerda las de Santa María de la Fuente, pero sin talla; sus colaterales (fig. 41), en cambio, nos traen otro recuerdo puro del palacio Sanuti en Bolo-

1 Apuntes de esta serie de capiteles, en el *Bol. de la soc. esp. de Excursiones,* tomo XXVI, págs. 119 y sigs.

2 TORRES, *Historia de... Guadalajara;* ms. de la Biblioteca Nacional.

nia, pues adornan sus capiteles parejas de delfines, en lugar de volutas, abocados a una copa gallonada, que remata con un cogollito a nivel del ábaco, y por bajo de aquéllos suben cuatro escuetas hojas de acanto espinoso. Los ejemplares de Bolonia corresponden a la arquería inferior del patio, y a su vez copian los del palacio Pazzi en Florencia, que ideó Julián de Maiano, con gran éxito difusivo. Todo el piso bajo en cuestión desarrolla, sobre las columnas, un maderaje de zapatas y carreras, con sus recuadros, roleos y talla de hojas onduladas y rosetas, exactamente como en Cogolludo. Nótese que los pocos ejemplares italianos conocidos de este tipo, arquitrabado y con zapatas, son de madera también, se hallan en San Lorenzo de Florencia y en la Abadía de Fiésole y corresponden a la secuela del Brunellesco. Los techos de las galerías se constituyen por alfargías cruzadas, formando artesones, con molduraje sencillo, y en el ojo de patio vuelan dos órdenes de canecillos, de un tipo genial, que llegó a vulgarizarse entre mudéjares, pero cuyo origen no me es notorio: provisionalmente será lícito achacar su invención, y aun acaso su trasplante a Granada con arraigo muy firme, a nuestro Vázquez.

Si en todo el piso bajo del patio aparece indudable la mano del artífice que actuó en Santa Cruz de Valladolid y en Cogolludo, su piso alto y la portada de la casa misma corresponden a otra mano, de educación italiana septentrional, conforme al estilo que Amadeo y Pedro Lombardo desarrollaban hacia 1490. Sería un entallador, no arquitecto, de cincel más mórbido y fino que el de Vázquez, elaborando follajes de cierta convexidad y blandura típicas, entre desarreglos en la composición arquitectónica, propios de la escuela lombarda, y cuya personalidad tal vez se destaque en los ricos sepulcros de un hermano del Gran Cardenal, que se llamaba D. Pedro Hurtado de Mendoza, y su cónyuge, traídos desde el convento de Benalaque a la iglesia de San Ginés, en Guadalajara; pero ignoramos el nombre del artista [1].

La portada (fig. 42), de mala traza, aunque pretende ser clásica, remataba con un frontispicio, casi de ángulo recto, con las armas del señor de la casa, coronadas por galano yelmo con lambrequines, parte eliminada por el moderno arquitecto embellecedor del edificio, cuya cultura se compagina mal con esta mutilación y la de la iglesia contigua. Por fortuna, una fotografía, obtenida en 1898

1 Orueta, *Escultura funeraria*, figs. 69 y 70.

por D. Antonio Prieto, la reproduce íntegra, y además hay buenos dibujos [1]. Tocante al resto de la portada, responde al patrón lombardo, con trofeos y golpes de frutas en sus pilastras corintias, y delicados follajes en friso y enjutas. Por identidad de temas, aquí y en la portada del **palacio de Peñaranda de Duero**, que erigió el tercer Conde de Miranda, D. Francisco de Zúñiga y Avellaneda, se infiere que ambas son obra de un mismo artífice, y ciertamente no Francisco de Colonia, como se ha conjeturado [2].

El piso alto del patio repite la disposición del bajo, y sus capiteles (figs. 43, 44) son corintios lombardos, entrando en ellos también copas y delfines, con cierta variedad, dentro de su homogéneo tipo. Entre las columnas hay pretiles con imbricaciones caladas, e igual es el pasamano de la escalera, que arranca de una columnilla y a su mitad incluye otro escudo de D. Antonio de Mendoza (figs. 45, 46), dentro de medallón avenerado, que, siendo usual en decoraciones lombardas, no extrañe verlo aquí repetido.

Del capitel alcarreño, caracterizado por su zona de hojitas en el arranque, alcanzó una implantación a Toledo, en el patio del hospital de Santa Cruz, y es casi el único punto de ligazón que allí se descubre con el grupo de edificios ahora estudiados. En cambio, el sistema de dinteles sobre zapatas, con unos mismos temas decorativos siempre, se propagó en manos de Covarrubias, presunto discípulo, en cierto modo, de Vázquez. Se le halla, con material mixto de piedra y madera, en la galería superior del claustro de Lupiana, a dos leguas de Guadalajara, y en los altos del palacio arzobispal de Alcalá [3]; y, hecho todo de piedra, en el patio de este último, en el jardín del palacio del Duque de Escalona, en Cadalso (Toledo); en el claustro de San Pedro Mártir, en Toledo, y finalmente, en los desemboques de la escalera del palacio de Grajal de Campos (León), donde se añaden frontispicios escazanos con algún adorno [4]. Siguen otros tipos degenerados, en toda Castilla y Andalucía.

---

1 PRENTICE, *Renaissance architecture and ornament in Spain*, 1893, lám. 39. La acompaña un pequeño dibujo, como conjunto de la fachada de esta casa, pero sospecho que se trazó a capricho, pues contraría los datos fotográficos tomados hacia el tiempo mismo, en que no aparecen ventanas antiguas ni la cornisa. Dibujos del patio, en la lámina 40 de este mismo libro; otros similares, por Whittlesey, en la citada obra, láminas 54 y 55.

2 LAMPÉREZ, *Arquitectura civil*, t. I, fig. 516.—*Boletín de la Sociedad española de Excursiones*; t. XX.

3 PRENTICE, ob. cit. láms. 38 y 29.

4 LAMPÉREZ, *Arquitectura civil*, t. I, figs. 558 y 529; t. II, fig. 216.

El Castillo de la Calahorra.

D. Rodrigo de Vivar y Mendoza, primogénito del Gran Cardenal de España, honrado por los Reyes Católicos con el título de Marqués del Cenete, y viudo, como ya se dijo, de D.ª Leonor de la Cerda, comprometióse luego en una aventura amorosa, que trajo escándalos y violencias muy deplorables, valiéndole que la Reina lo tuviese aprisionado mientras ella vivió. D. Rodrigo, cuyo nombre y aun el apellido Vivar, declaraban las pretensiones de los Mendozas a descender del gran caudillo castellano, es verosímil que desease emularlo, y así se recreaba en todo lo que eran atrevimientos. Su ánimo enriscado no conocía obstáculos, y echado de Valencia por locuras cometidas en casa de la reina de Nápoles, que lo pusieron en trance de perder vida y hacienda, dió en Castilla con otra familia, rival de la suya en medios de encumbramiento, para trastornarla reciamente. Ello fué que, a despecho de todos, enamoró a D.ª María de Fonseca, hija del señor de Coca, Alonso de Fonseca; se desposó con ella y, después de vicisitudes dolorosas, se la llevó secretamente a su castillo de Jadraque en 1506 [1]. Entonces parece que fué a Roma, para resolver en favor suyo este pleito del matrimonio [2], y de vuelta, a fines de 1508, trasladóse a Guadix, de donde salió a poco, apremiado por el Rey Católico, que temía le alborotase la ciudad, yéndose entonces a un pueblo inmediato, Alcudia, lindante con las villas del Cenete, de que era señor [3]. Luego, proyectó irse a Granada, y para ello labraba con gran prisa y muy recio en su casa, palacio antes de los reyes moros, que le tocó en el reparto general de bienes, como premio de servicios durante la guerra. Contra su costumbre,

1 CATALINA GARCIA, *El segundo matrimonio del primer Marqués del Cenete*: en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, tomo II, pág. 665.—También, ZURITA, *Anales de Aragón*, en varios pasajes.—Carta del Rey Católico a su embajador en Roma, publicada en el *Boletín de la Academia de la Historia*, tomo XXVIII, pág. 446.

2 Vale por indicio de este viaje una frase del Conde de Tendilla, afirmando haber sido el del Cenete el mayor enemigo que D. Antonio de Acuña, obispo luego de Zamora, tuvo en Roma, donde andaba éste, como embajador del rey Feipe para suprimir la Inquisición, en 1506. Se ha dicho que el Marqués estaba allí en 1500, por citársele entre los potentados españoles que el Papa deseaba para marido de Lucrecia de Borja; mas la intención de aquél era precisamente casarla en España, fuera del alcance de su hermano César.

3 Ya dijo Simonet la etimología de Cenete o Sened, *ladera* en árabe; pero no se enteraron Justi ni Lampérez, que dieron otra, disparatada. El nombre Calahorra, que no es árabe, aparece, por lo menos, desde el siglo XIV.



Fig. 41.—GUADALAJARA.—Del patio de la Piedad (Instituto).



Fig. 42.—Guadalajara.—Portada del convento de la Piedad: antes de su mutilación.



Fig. 43.—GUADALAJARA.—Piedad. Galería alta del patio.



Fig. 44.—Un ángulo de la misma.

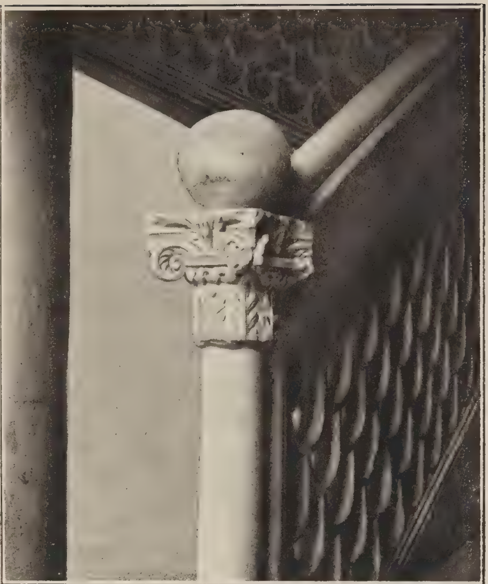


Fig. 45.—Guadalajara.—Piedad. Arranque de la escalera.



Fig. 46.—Pretil de la misma.



Fig. 47.—Castillo de la Calahorra (Granada). Patio.

D. Rodrigo estaba entonces muy cuerdo y muy apacible a todos [1], por influjo quizá de la joven marquesa, aquella D.ª María que tanto ruído diera, dama muy hermosa y tan honrada que jamás a hombre miraba en el gesto, aunque la hablase. Tuvieron entonces una segunda hija [2], y esta bonanza familiar resolvióse en un designio, digno de los siempre grandes pensamientos del Marqués: la construcción de un castillo en la Calahorra, villa principal del Cenete, dominando los llanos de Guadix y los cerros sobre que se alzan las otras siete villas del Marquesado.

Empresa tal, como destello póstumo de feudalismo, sólo cabía en la mente de aquel último engendro de la nobleza prepotente y desaforada que los Reyes Católicos redujeron a la ley. Para llevarla a cabo imponíase forzar dificultades de diversa índole; pero el Marqués no era hombre de pararse en barras ni dar tiempo al tiempo; y la obra, gigantesca de suyo, lo fué más por llevarse con celeridad inaudita en alas de la impaciencia. Los moriscos feudatarios del Marqués hubieron de acudir con sus bestias a rendir servicio al señor, como en los tiempos antiguos, y con tal continuidad que, para eximirse de ello, las vendían todas, prefiriendo quedarse sin ayuda de tal monta para el cultivo de sus tierras. El Marqués andaba sobre los operarios con un garrote, y otro llevaba un paje, haciéndoles labrar a jornal y desatender sus destajos, seguramente para imponerles más premura, de donde resultó que un Miguel Sánchez, cantero y albañil, se recelaba de ir allá para cumplir cierto contrato, si antes no le daba seguridades de buen trato el Marqués; y otro, Francisco el Valencí, morisco y maestro de hacer algibes, se escapó, volviéndose a Granada, hasta que intervino el Conde de Tendilla con amenazas y teniéndolo preso, para forzarlo a volver. Por último, al frente de las obras estaba Lorenzo Vázquez, nuestro antiguo conocido [3], que tampoco libró bien, porque en junio de este mismo año

1 Así se lo participaban al Conde de Tendilla; en cambio, éste mismo recordaba la siguiente anécdota, en carta de 12 de julio de 1509: «Dixo el marques don rodrigo a la condesa que dios aya (la de Coruña, probablemente): el señor cardenal (Cisneros) y el conde vuestro marido an reñido conmigo: creo que piensan que tengo yo de ser cuerdo como ellos»: Cedulario arriba citado.

2 Todos estos datos constan en cartas del Conde de Tendilla.

3 Dice el Conde al Marqués, en 8 de octubre de 1509: «he sido çertificado que todas las bestias de ese marquesado se venden por causa de los continuos servicios que hasen esas lavores, do verná a valer menos la tierra y la renta. Vuestra merced lo deve templar; y tome esto de mí como de buen servidor y aun de amigo, y poné aquí una paja».—Al mismo, en 2 de abril del mismo año: «Pensé que miguel sanches

1509, lo aprisionó, y tuvo el Conde de Tendilla que interceder por él con todo empeño, demostrando interés y afecto hacia el viejo artista.

He aquí la carta que de ello trata: «Para el señor marqués del Cenete con su hijo de Lorenço Vázquez. — Illustre señor: pues sabe vuestra merced quantas razones ay para que suplique yo por la liberaçion de Lorenço Vázquez, y que no es la menor ver él de la hedad que es, esperança tengo que no me será negado; y crea vuestra merced, que sy no esperase aquí al señor duque de Alburquerque, que dizen que viene a ver esta çibdad, que yo mismo fuera el mensajero para esto; y pues aunque tenga, señor, alguna culpa tiene alguna hazienda, que en esto no hablo, suplico a vuestra merced le mande librar, que, syn dubda, él no suele pecar con mala yntençion. Como quier que yo, señor, creo que todo lo que vuestra merced faze con mucha razon y justicia, por esto digo que reçibiré muy señalada merçed de vuestra merçed, cuyo servidor soy. A XIII de junio 1509».

Seguramente esta carta hubo de ser atendida, porque el de Tendilla conservó por entonces la amistad del Marqués, y así habríamos seguido teniendo noticias, por su conducto, de la obra del castillo, sin el viaje a la Alcarria, emprendido en octubre del mismo año y que duró hasta enero de 1513. A su regreso ya estaba acabada la edificación y allí moraban de asiento los Marqueses [1].

---

avia cumplido, porque, como no uso mentir, asy creo que otro no miente; y así creí quel valençí avia ydo porque lo amenazé, pero ellos saben de mí que no llueve como truena, y por eso no curó de mi amenaça, pero yrá con el bachiller».—Carta de 12 de mayo del mismo año: «Para el Sor. marques don Rodrigo. Illustre señor; enbio al Balençí que va con mucho reçelo de acá, que yo le he amenazado y tenido preso; y dallá que unos ofiçiales que an venido dizen que vuestra merçed anda sobrellos con un garrote, que otro trae un paje, y que les mandays, señor, un dia labrar en sus destajos y otros quatro a jornal, y que les deven mucho, de lo que no les an dado recabdo para labrar; asy questo, señor, estorva que miguel sanches no a ydo, y porque quiere que le enbien primero el asyento que con él se fizo, a lo menos el traslado, de manera que haga fe, el qual dize questá en poder de lorenço vazquez, y que, paresçiendo aquel, con una carta que vuestra merçed me escriba a mí que será bien tratado, yrá. El valençí dize él que un capellán de vuestra merçed le dió liçençia hasta el lunes primero; yo, señor, hágole yr luego, porque no me muestra questo sea verdad. Suplico a vuestra merçed me escriva esto de miguel sanches y menbie el traslado de aquel conçierto sygnado, porque a la ora yra miguel sanches, que es buen onbre y buen ofiçial para servir a qualquiera señor; sepa que está muy medroso en gran manera, y desto no más».

1 Véanse los *Estudios* de Justi, citados adelante; además Lampérez, *El Castillo de la Calahorra* (en el *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 1914, p. 1), y *Arquitectura civil española*, tomo I, figs. 242, 299 a 305.—Cuando la visitó mi padre conmigo, en 1891, el edificio estaba intacto; luego, se pensó convertirlo en presidio; se arrancaron sus azulejos y la portadita del oratorio, y por poco desaparece,

El susodicho Miguel Sánchez de Toledo siguió en Granada, desempeñando el oficio de alarife de la ciudad en 1514; él hizo la obra del gran puente sobre el río Darro, para formar encima la plaza Nueva del Hatabín; tasó obras a canteros y albañires hasta 1526, y consta su procedencia toledana por una diligencia de tutoría en favor de los hijos de su hermana, casada con Gil de Cáceres, cantero y vecino de Toledo, que había muerto en 1524 [1]. En cuanto al albañir Francisco Hernández, el Valencí, no sólo haría el gran algibe que se extiende bajo el patio del castillo en la Calahorra, sino otro en el castillo de los Vélez (Almería), que construyó el Marqués D. Pedro Fajardo, en 1517, y antes otro en Valfermoso, pueblo del señorío del Conde de Tendilla en la Alcarria, que aun se conserva, con fama de ser obra de moros, y data de 1513 [2].

De Lorenzo Vázquez [3], que resulta con un hijo de quien no tenemos particular noticia, tampoco vuelve a saberse. Quizá D. Rodrigo lo llevó a la tierra granadina, justamente para encomendarle las grandes obras que proyectaba, y ello justificaría su presencia en Granada, mejor que tan sólo para intervenir en lo de la Capilla Real. Es verosímil, en todo caso, que a él se deban la traza y dirección del castillo [4] y aun algunas partes decorativas, que ofrecen carácter toscano y clásico más decidido, como son: el escudo del Marqués, dentro de láurea, sobre la puerta exterior; varios arcos con molduraje y cartón en la clave, pero sin impostas, que hay en el patinillo de entrada y otros sitios; algunas puertas adinteladas y con frontispicio semicircular, donde suele destacarse la cruz de Jerusalén; quizá puertas del patio principal, bien adornadas con trofeos, frutas, palmetas y escudos; pero, sobre todo, el macizo del edificio, sus enormes cubos de ángulo, matacanes, garitas, almenas, escaleras y pasa-

---

víctima del vandalismo ilustrado. El día que esto sucediese habríamos perdido el único palacio-castillo que aun queda en España, y ello a cambio de que la vanidad triunfante pudiese ostentar, en sitio céntrico y para admiración de *isidros* encopetados, unos cuantos mármoles y piedras talladas, que de por sí poco valen, entre complementos de guardarropía teatral.

1 Archivo municipal de Granada: libros de actas y otros papeles.—Archivo notarial de la misma ciudad.

2 Cartas del Conde de Tendilla y de su hijo.

3 En las cartas del Conde figuran repetidas alusiones a otro Lorenzo Vázquez, alcaide de Benahabiz y criado del Conde de Cifuentes, a quien se procesó en 1513, y existe un memorial suyo pidiendo favor al de Tendilla.

4 La afirmación de Justi, de que dirigió las obras Juan García de Prades, es completamente gratuita e inverosímil, porque este maestro, según veremos, residía en Uclés en 1513 y hasta cinco años después no fué a Granada.

dizos secretos, tan de abolengo castellano, que bien merecen achacarse a Vázquez. El cuerpo de edificio avanzado hacia poniente, resulta poco explicable, si no es por ampliación imprevista, cuando ya iban alzados los cubos. ¿Sería ello por un error de replanteo, que originase las iras del Marqués contra Vázquez?

Es posible que este tropiezo motivara su alejamiento del castillo; pero bastaban las impaciencias de D. Rodrigo para forzar la actividad de las obras, dando entrada en ellas a otros elementos que garantizasen mejor el ansia de magnificencias que al parecer le acuciaba. Para ello es natural que acudiese a Italia, haciendo venir de allá con toda urgencia, no sólo porción de miembros decorativos de mármol blanco, y especialmente las columnas y balaustradas de la arquería superior del patio, escudos de armas para todas sus enjutas, y capitelillos de pizarra sobre que arrancan las bóvedas (figuras 47, 48), sino también artífices. En primer término aparece un decorador, bien conocido por sus obras en Génova, Miguel Carlone, antes de acabar aquel año 1509, y a él se deberán la columnata baja, portadas, ventanas y chimeneas, esculpido todo en caliza fina del país y de carácter lombardo, muy desarreglado y diverso del de Vázquez, pero con cierta variedad de temas que demuestra la intervención de colaboradores; luego, en junio de 1510, llegaron otros seis operarios, albañiles, que harían de ladrillo las bóvedas de aristas y de lunetos, en el entresuelo, zaguán y galerías, y todo hubo de acabarse en el año siguiente [1]. El Marqués, no contento aún con la realidad, trató de falsearla, retrasando un año el comienzo de las obras, en la inscripción donde se conmemoraba la historia del edificio.

Ni aun después de este desahogo monumental, D. Rodrigo pareció amansado: se roía de indignación contra la burocracia imperante; soñaba ocasiones en que su braveza explotara, y, cansado de soledad, se tornó a Granada con su familia, primero en el otoño de 1512, posando en la casa del Gran Capitán; luego, en enero de 1513. El se bastaba para revolver la ciudad: un su vasallo que se atrevió a pedir justicia fué preso por el alcalde mayor, y el Marqués lo hizo

1 C. Justi, *Anfänge der Renaissance in Granada*, en el *Jahrbuch der Königlich Preussischen Konistsammlungen*; 1891, págs. 174 y 224. La edición aparte contenida en *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, tomo I, pág. 215, omite la segunda parte, con datos documentales, y lo mismo su pésima traducción castellana, publicada por *La España Moderna*.

llevar aherrojado a la Calahorra, donde aun hoy pueden rastrearse los procedimientos tenebrosos con que enjuiciaba. Como se le prohibiera pasear con escolta, envió a su hija, muy vestida, por medio de la ciudad con quince o veinte alabarderos, sola ella en una mula, quedando el Marqués muerto de risa del escarnio que padecían las autoridades con ello. En su casa pasaba día y noche con otros muchos jugando, y él renegando de Dios, tan en público como si se diese por pregón. Como «es notorio los hígados que tiene», el corregidor andaba cortado en atajarle, como si fuera el Turco, y sus desafueros quedaban impunes, tanto más cuanto que el Gran Capitán le hacía espaldas públicamente, y el Marqués procuraba ganarse a los oidores de la Chancillería real, jaropando a uno con tanta eficacia, que resultó muy cierto servidor suyo y andaba trayendo de rienda a la Marquesa [1].

Así las cosas, de la noche a la mañana, en 17 de febrero, el Marqués salió de la ciudad con sus alabarderos y veinte y cuatro acémilas, cargadas con todo lo que valía de su hacienda, dejándose a la Marquesa y diciendo que iba a la Calahorra; pero en el camino apartó a la gente armada, enviándola a Archidona. Un grave conflicto había sobrevenido, que puso en trance de alzamiento a la nobleza de Andalucía contra el rey Fernando, y D. Rodrigo no desaprovechaba ocasión tal para removerse: D. Pedro Girón, hijo del Conde de Urueña, atropellado por el Rey en sus derechos patrimoniales, estaba dispuesto a resistirle armas en mano; su parentela tomaba posiciones en torno, y esperábase que el Gran Capitán saldría de su cuidadoso retraimiento en Loja, para autorizar la protesta. El Conde de Tendilla, fiel al Rey, aunque no gustoso de su trato, espiaba a unos y otros y se comprometía a que, si D. Rodrigo ayudaba en persona a Girón, él con sus lanzas acometería la Calahorra hasta tomarla, y con ella sus riquezas, que en dinero y joyas valían más de ciento ochenta mil ducados, castigando así su bellaquería y la inscripción sediciosa que allí se ostentaba. Por fortuna, la prudencia del Rey se impuso, y el conflicto quedó resuelto pacíficamente; pero se procesó al Marqués por intento de turbar la paz en Granada; e inquietando a la justicia aquel letrero, donde se pregonaba «que dicha fortaleza se labró para guarda de los caballeros

1 Todo ello y lo que sigue consta en las cartas del Conde de Tendilla, casi literalmente.

a quien los reyes quisieran agraviar», se dió comisión a un alcalde de Corte para quitarlo. Cuando él llegó, habíasele anticipado la noticia de su viaje y ya estaba deshecho [1].

En efecto, si el entablamento superior del patio del castillo conserva una leyenda religiosa esculpida en mármol, falta en el primer cuerpo la de que se trata, cuyo texto nos ha trasmitido un papel suelto, adjunto al cedulario del Conde de Tendilla. Dice así:

«MARCHIO D. RODERICUS DE MENDOZA PRIMUS ANNO MILL.^{MO} QUINGENTESSIMO DECIMO PROPRIO TRIGESSIMO SEPTIMO HANC IUSSIT DOMUM INSTRUI. NEC TAMEN EI COLENDAM OCCIO SED ILLICITO COMPULSUS FUISSET CUM HISPANIAE NOSTRAE INFELICIS GUBERNATUS EA TEMPESTATE FUGIENDUS RECEPTUS HOC GRUMULO SIC PAULUM VAGARI LIBUIT LONGIUS DUM PETERE ALII NEC LICERET INTENDERE».

Y decía el Conde a Hernando de Vega, consejero del Rey: «Estas letras tiene puestas en mármol en la Calahorra, en lugar que quitándose las piedras caerían los corredores. Por Dios, señor, que deve aver mucha carne en olla que con tanta espuma sale! No sé si el señor Duque d'Alva las leerá bien, después que dexó de estudiar; a mí paréçenme erradas en todo». D. Rodrigo preciábase de latinista [2]; pero no sin esfuerzo se adivina lo que quiso decir bajo tan enrevesada sintaxis; quizá esto: «El primer marqués don Rodrigo de Mendoza, en el año 1510 y suyo 37.º, mandó construir esta casa; mas no para solaz suyo, sino que, obligado a injusto ocio, con ocasión de huír al gobierno de nuestra infeliz Hesperia, entonces, acogido a este cerro, gustó un poco de vagar así alejado, mientras no fuese lícito ni aun pensar en pretender otra cosa».

Bien decía el de Tendilla que esto le parecía errado: la fecha ya sabemos que es inexacta, pues durante el año 1509 se trabajó en grande; la edad, más aún: D. Rodrigo, deseando inmortalizarse, consagróse una medalla (fig. 26), obra italiana, seguramente [3], con su efigie en busto de perfil y la letra MARCHIO RODERICUS DE BIVAR,

---

1 P. DE SALAZAR, *Crónica del Gran Cardenal*, pág. 251.

2 Sobre una puerta, en el mismo castillo de la Calahorra, se lee: RARA QUIDEM VIRTUS QUAM NON FORTUNA GUBERNAT; sobre otra, que da paso a las comunicaciones reservadas: USQUE INTRARE LICET; junto a los escudos de la Marquesa: UXORIS MUNUS.

3 Existe en el Gabinete de Medallas de París, y dos vaciados algo antiguos y de bronce, como el original, en nuestro Museo Arqueológico. Se la ha catalogado como propia del Cid Campeador! Véase: Armand, *Les médailleurs italiens*; t. III, página 152, N. Recuerda obras de Sperandío.

por un lado, y por el otro representaciones de MARS-VENUS: él armado, ella con antorcha y delfín, y alrededor: QUORUM OPUS ADEST, AETATIS ANNO XXVI. Resulta alusión indudable a su primer matrimonio de 1492; hubo de nacer, por consiguiente, en 1466, algo después de lo que se creía, y contaba, no 37, sino 44 años en la fecha de la inscripción [1].

Junto a Granada, en su vega, el inquieto Marqués trató de alzar otra fortaleza, pero se le frustró el designio con esta cédula: «El Rey. Marqués del Cenete: A mí es fecha relación que vos quereis facer una torre en el heredamiento de Darabenaz, que teneis en término de la ciudad de Granada. Porque conforme a las leyes e premáticas destos reinos ninguno lo puede fazer sin tener especial licencia y facultad y merced para ello, por ende yo vos mando que de otra manera no entendais en facer la dicha torre, porque así cumple a nuestro servicio, e no fagades ende al. Fecha en Burgos a 24 días del mes de otubre de 1511 años. Yo el Rey» [2].

Contentóse con alzar, junto a los palacios de D. Nuño, de obra

1 Los años sosegaron al turbulento magnate. Cuando las Germanías, fué Capitán general y Gobernador de Valencia y mostró raras dotes de mando como militar y como político. Murió en 1523. Un humanista valenciano escribió en su honor el librillo intitulado: *Comiença el tragitriumpho del Illustrissimo Señor el S. don Rodrigo de Mèdoça y de Binar Marques primero del Zenete, Conde del Cid, Señor de las Villas de Coca y Alahejos con las Varonías de Ayora, Alberique y Alcocer. Compuesto por Juan Angel Bachiller en Artes valenciano.* Dedicado a Doña Mencía, hija única que quedó de Don Rodrigo: la dedicatoria va fechada en 23 de febrero de 1524. Está en verso y divídese en doce *Cánticas,* ensalzando los merecimientos de aquel

«quera un Apolo en el arte
de sus músicas y galas;
en guerra amigo de Marte
por el real estandarte,
y en paz amigo de Palas»

Refiere el poema su intervención en la guerra, cuenta la muerte de la Marquesa, y la muy ejemplar del héroe; terminando con un sueño en que el poeta es arrebatado a los Campos Elíseos y allí presencia la coronación del Marqués por mano del Cid, su ascendiente. Acaba la obra al folio D.4. vto y siguen tres hojas de distinta impresión donde se contiene: *De Roderico Mendozio Zeneti illustrissimo Marchione clarissimoq. heroe per Joannem Angelum edita:* Al final, la fecha 1523. (Nota de F. J. Sánchez Cantón.)

2 Archivo del Ayuntamiento de Granada. El Conde de Tendilla, en instrucciones a su hijo D. Luis, sobre lo que había de hacer en la Corte, dice: «A fonseca (Antonio) hablalle como a señor y hermano mio mayor y velle muchas veces en su casa y hablarlo en el marques y en sus locuras y cómo agora dize que ha de haser dos casas, una en granada y otra en coca, tales como la de la calahorra, y creo que querrá poner las mismas letras: esto se dirá burlando dél como de loco, porque no se afrente fonseca». 2 de abril de 1513.

moruna, que los Reyes Católicos le concedieran, un cuerpo de edificio bien grande, con portada gótica rematando en semicírculo, y pinturas romanas de adorno, en techos y bovedillas, que datarán de hacia 1513, pues son análogas a las que en este año hizo Francisco Fernández en la casa del Cabildo de Granada. Hoy dicho edificio es llamado cortijo de la Marquesa, camino de la Zubia.

Su otra casa de Granada, en la Alcazaba, vino a ser hospital de la Tiña. Conserva restos de cuando fué palacio real de moros, y además dos capiteles de mármol, como dóricos, con talla romana arcaica y escudos lisos, que pueden datar de los años referidos.

De estilo castellano, análogo a las obras comprendidas en este grupo, es la sencilla portada de la casa de Hernán Sánchez, el hijo y heredero de Hernando de Zafra, secretario de los Reyes Católicos (fig. 49), cuyas armas ostenta, como también las de su esposa María de Ayala. Se compone de un arco carpanel, recuadrado por columnillas compuestas y cornisa; la talla es de tipo romano, muy arcaica, y todo sin parecido con lo demás que se hizo en Granada, conforme al Renacimiento y desde 1517.

Más exactamente similar a decoraciones lombardas de la Calahorra, por ejemplo la portada de su oratorio, es la de la iglesia de Santa Ana en Guadix (fig. 50), prototipo de otras varias hechas luego en Granada por Juan de Marquina, y que sobresale por su buena armonía de composición. Fórmanla un arco, dos pilastras corintias sobre pedestales, con molduraje que describe círculos a la mitad de cada fuste, entablamento con resaltos, tabernaculito encima, también de orden corintio, y por remate una cruz, follajes y candeleros. En la hornacina hay una estatuita de santa Ana, de mármol blanco; en el friso, este letrero: SANCTA ANA ORA PRO NOBIS; además, el escudo, divisas e iniciales de los Reyes Católicos, las armas del obispo fray García de Quijada, y en lo alto letras que parecen decir «MASE IACOBE», firma seguramente. Conocemos un maese Jácome de Milán, cantero, marmolero o pedrero, casado con una Elvira de Villazán y dueño de fincas, que residía en Granada hacia 1517 a 1522 [1]. A Jacobo Florentino, de quien se hablará en otro lugar largamente, no es admisible atribuirla por incompatibilidad de estilo.

1 Archivo notarial de Granada.

Maestre Nicolás Francés, pintor

por F. J. Sánchez Cantón.

Las páginas que siguen dan a conocer algunos datos de la vida y las obras de un gran pintor que trabajó en la Catedral de León, desde antes de 1434 hasta 1468.

La casualidad me hizo parar mientes en un texto trivial que, ligado a noticias años antes utilizadas, sirvió de cimiento a una comunicación presentada al Congreso de Historia del Arte, reunido en París en el otoño de 1921: tuvo este trabajo el honor de que una de sus conclusiones fuese discutida por Salomón Reinach.

Con posterioridad se han publicado acerca de Maestre Nicolás: un folleto, desprovisto hasta de probidad científica, y cuatro artículos, tres de ellos con novedades documentales que robustecen mi tesis. En vista de estas aportaciones, rehago el estudio, exponiendo sucintamente lo averiguado y dejando para apéndices la bibliografía y noticia de las obras perdidas y de las clasificables en la escuela.

Lo que se sabe de Maestre Nicolás.

El día 1.º de enero de 1434, hallándose el Rey Don Juan II viendo bailar a sus damas y a sus pajes en Medina del Campo, entraron en el aposento hasta diez caballeros armados. Iba al frente el leonés Suero de Quiñones, que llevaba al cuello hierro de esclavitud; adelantóse el *faraute* o heraldo y leyó la *grida*, en la que Suero de Quiñones contaba al rey, que estando en prisión de una dama —causa de que trajese al cuello una argolla de hierro los jueves del año— y anhelando verse en libertad, había concertado su rescate, «el cual es trescientas lanzas rompidas por el asta de mi e destos caballeros que aquí son, quince días antes del Apóstol Santiago e quince des-

pués» en la puente sobre el río Orbigo, cinco leguas de la ciudad de León, en el camino francés o de Compostela, por tales fechas muy transitado.

Los meses que faltaban para el *paso* —que fué la más memorable función caballeresca que se vió en España— empleáronse en juntar armas y construír los cadalsos, liza y empalizada. Los dispendios fueron cuantiosos y a todo se atendió con prodigalidad.

De los preparativos, como de las más menudas circunstancias del *paso*, hay puntualísima noticia; porque Suero de Quiñones, para que los futuros supiesen su hazaña, hizo cronista de la empresa a un notario leonés llamado Pedro Rodríguez de Lena, que haciendo honor a su oficio, no dejó minucia sin apuntamiento en bien pergeñada y elegante relación. A esta estrambótica, pero feliz ocurrencia, se debe el documento importantísimo para la historia del Arte que se va a leer:

«E ya acabada de facer la dicha liza e cadalsos... el muy honrado e virtuoso caballero Suero de Quiñones, embió mandar facer en la ciudad de León un faraute de madera, el cual *entalló e hizo e pintó e dibujó del tamaño de un home el sotil maestro Nicolao Francés, que pintó el rico retablo de la honrada iglesia de Santa María de Regla de la noble ciudad de León.*»

No es lugar éste para referir las amenidades del *Paso honroso*, de todos conocidas; sí de señalar la importancia de las líneas precedentes, en las que un notario declara que el retablo mayor de la catedral leonesa lo pintó antes de 1434 Maestre Nicolao [1] apellidado Francés, no se sabe si por naturaleza o por estirpe.

No hay datos que acrediten desde cuándo residía en León Maestre Nicolás. Si en 1434 estaba terminado el retablo, hay que suponer una estancia de varios años, pues, como se verá, fué de las mayores obras de pintura de España.

Siendo Obispo el dominico fray Alfonso de Cusanza o Cusanca —que, procedente de la sede orensana, rigió la leonesa, desde el 28 de julio de 1424 hasta su muerte en 1435—, consta que vivía Maestre Nicolao con su mujer Juana Martínez en la calle de los Cardiles, en casas del cabildo. En 1445 se fundamenta el arreglo de alquileres de la casa de Maestre Nicolás «por raçon de algunas cosas que se ofresció a facer en dicha iglesia de Regla, en especial de debojar las vi-

(1) En los demás documentos se acostumbra llamarle Nicolás, a la manera castellana.

drieras». En 1446 sigue siendo necesario como oficial de la iglesia. En 1450 había pintado la tabla del altar menor. En 1451 tomó a su cargo pintar la claustra, obra a que se antepuso otra, porque en 24 de agosto de 1452 el cabildo acordó darle trescientos maravedis para costo de que fuese a Salamanca a «ver la pintura et estoria del juycio, para la pintar aquí en la iglesia»: y casi diez años debió de tardar en emprenderla. En 1454 pintó un pendón; en 1459, la capilla de San Sebastián. En el mismo año, a 1.º de mayo, se comenzaron a dar de estuco «los ángulos de la claustra que se han de pintar». En diciembre de 1460 cobra los escudos del rey y del obispo y la mitra del obispete, que sería para la fiesta de San Nicolás. En abril del siguiente cobra, por el trabajo de un año en el claustro, cinco mil maravedis. En 1464, y de 1465 a 1466, declaran los libros de rentas, que sigue morando en los Cardiles y en posesión de otras casas y de la renta de Santa Olaya. Casado en segundas nupcias con Urraca González, murió Maestre Nicolás entre el 17 de mayo y el mes de setiembre de 1468.

Tales son las noticias que hasta hoy se han podido allegar de Maestre Nicolás Francés; nos permiten seguir su vida durante más de treinta años, y certifican las obras en qué empleó sus pinceles, en buena parte conservadas. Pocas personalidades artísticas de la primera mitad del siglo XV, se destacan con líneas más decisivas y firmes.

Obras de Maestre Nicolás Francés.

I. El retablo Mayor de la Catedral de León

Desde mediados del siglo XVII acometió a Cabildos y Comunidades religiosas la comezón de sustituír los viejos retablos de pintura por grandes máquinas barrocas que, si el gusto moderno no debe rechazar por principios, no suelen casi nunca compensar la pérdida sufrida.

No fué, desgraciadamente, ajeno a la moda el Cabildo de León, y desde 1734 comenzó a tratar de la obra de un nuevo retablo: sentenciado a ser deshecho el venerable monumento en sesión de 27 de abril de 1740, ya en 6 de agosto se puso la primera piedra del nuevo, —enorme construcción de Simón Tomé — que otra moda, tan censurable como la anterior, destruyó en el siglo XIX: con sus restos se han hecho tres grandísimos y aun sobraron maderas talladas...

Por feliz acuerdo, en 1741, los señores Canónigos leoneses donaron a dos párrocos de la diócesis *algunos despojos* del retablo apeado, para adornar las humildes iglesias de Aldea de Oncina y Trobajo del Camino.

Recuperados estos restos en 1900 por la Catedral de León, y combinados con pinturas de otras escuelas y aun de otro siglo, se formaron el actual retablo y la cátedra episcopal. Consérvanse cinco grandes tablas, diez y ocho pequeñas, y fragmentos de talla decorativa. Pero esto no es más que una pequeñísima parte de la magna obra.

Antes de la destrucción del retablo que pintara Maestre Nicolás, un curioso describió los asuntos de la tablas principales y su colocación, con bastante minuciosidad (Véase en el Apéndice B.)

De esta descripción se induce, que el retablo de León era quizá el más importante de todos los pintados en España en la primera mitad del siglo XV; sólo en algún respecto le aventajaría su coetáneo de la catedral salmantina.

Más que retablo, en sentido arquitectónico, sería el revestimiento con tablas de cinco paños del ábside y de los pilares de separación, formados por haces de tres columnillas.

Se componía así de cinco calles: en la central había una imagen de escultura de la Virgen sentada en un trono y rodeada de ángeles, que sería de piedra o más bien de madera enchapada de plata, ya antigua, ya tal vez obra del mismo maestre Nicolás Francés, que era también entallador. Por encima de dicha escultura había dos tablas; ocho formaban otras dos calles, a derecha e izquierda de la central, e igual número compondrían las más extremas, en lo antiguo, pero, acaso en el siglo XVI al construirse los sepulcros de San Alvito y San Pelayo sobre monumentales arcos, se redujesen a tres por lado: tenemos, pues, un total de 16 —mejor 18— tablas grandes. En cuanto a las pequeñas, que llenaban a tres faces las entrecalles, la relación del siglo XVIII calcula serían unas 400; pero la cuenta debe de estar errada en cerca del doble; tal vez no pasarían mucho de 200, que ya es número respetable. De una manera aproximada, se puede decir que ha llegado a nosotros la tercera parte de las tablas grandes, y la duodécima de las pequeñas.

Sólo una de las grandes conserva su guarnición de talla antigua: la de *la Traslación de Santiago;* y esto porque, no figurando en el altar cuando fué desmontado, quedó en la Catedral.

Salváronse, además, algunos fragmentos decorativos del retablo: tiras de madera tallada, con pámpanos graciosos y fuertes, y otras con labor relevada de yeso formando medallones polilobulados y letras: serían de las pulseras. Las tablas son de álamo blanco, con un lienzo pegado y aparejadas encima con yeso: el procedimiento de pintura es el temple de huevo; la tonalidad resulta suave y un tanto pálida, con predominio del verde hoja.

A continuación se describen las pinturas conservadas y se da idea de las perdidas, por su importancia iconográfica, pues hay asuntos en los que Maestre Nicolás hizo gala de dotes de inventiva nada comunes. Síguese el orden de series, y dentro de cada una el histórico, que parece era el de colocación en el retablo.

Tablas de la vida de la Virgen.

Ocupaban las calles central e izquierda.

De ella tan sólo queda la I.ª tabla, con *La Presentación de la Virgen niña en el templo* (figura I). La pintura transcribe fielmente, unos conocidos versículos del apócrifo evangelio atribuído a San Mateo, *De ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris.* Admitido el convencionalismo de cortar el edificio donde se desarrolla la escena, para que ésta se vea, la composición resulta clara; aféanla notorias desproporciones, la falta de perspectiva y la poca variedad de tipos; pero, son cualidades de gran valor, la bellísima figura de María y el grupo de la izquierda, bien compuesto y con siluetas magistrales, como la de Santa Ana. No conozco representación italiana de este pasaje de la Vida de María que pueda creerse imitada por Maestre Nicolás: difiere mucho de la de Giotto en la Arena de Padua, y todavía se aparta más de las de Bartolo di Fredi, en la Galería de Siena, y Tadeo Gaddi, en Santa Croce de Florencia. En cambio, señalaré que conviene con la *Presentación* que figura en las *Horas* del Duque de Berry conservadas en Chantilly. Nótese la coincidencia de la escalinata con sólo catorce escalones —uno menos que los de ritual—, ¿será casualidad, o ello responderá a un texto seguido en Francia?

Las tablas perdidas de esta serie representaban: II. *Los desposorios de Nuestra Señora.* III. *La Anunciación,* con el *Sueño de San José* y la *Expectación.* IV. *El Tránsito de la Virgen.* V. *La Coronación de María.* VI. *Cristo presenta el alma de la Virgen a los Bien-*

aventurados. Acerca de estas escenas, y en particular la última, extraño tema en la iconografía cristiana, véase lo que se dice en el Apéndice C.

Tablas de la vida de San Froilán.

Como se ve en la relación, las escenas de la vida de San Froilán —de las que sólo falta una tabla—, ocupaban un lugar preferente formando calle inmediata a la central, a mano derecha, y se explica la preeminencia, por ser obispo y patrono este santo de la iglesia leonesa y conservarse en ella sus reliquias.

La vida de San Froilán, suficientemente documentada, es clara y sencilla, sin terribles prodigios, ni martirio. Nacido en un arrabal de Lugo, en Galicia, por los años de 832, solitario primero, monje y fundador más tarde, Obispo, al fin, de León desde 900 a 905, en que murió santamente. Hacia 920, escribió su vida un Juan Diácono, en un códice de la *Biblia* que guarda el archivo de la Catedral legionense: su relato, cándido y poético, ha sido la fuente de las representaciones del Santo, seguida con devoción por Maestre Nicolás.

VII. *San Froilán en el desierto* (alto, 1,54; largo, 2,72). (Fig. II).

Cuenta Juan Diácono, que cuando San Froilán andaba en los dieciocho años, caminó al desierto y, dudando si dedicarse a la vida solitaria o a la predicación, determinó probar la voluntad divina, poniendo brasas sobre sus labios y su lengua; si le quemaban habría de permanecer alejado del mundo en los yermos, mas como quedaron intactos labios y lengua, lo interpretó por deseo de Dios de que fuese a predicar a las gentes. Una noche, peregrinando en busca de lugar para erigir un monasterio, vió dos palomas revoloteando en el cielo, y que se le acercaban: una era roja como la llama, blanca la otra cual la nieve, absorto sintió que entraban por su boca y mientras la primera le abrasaba, refrigeraba su alma la segunda.

Estos dos milagros, con aroma de leyenda mística, se representan en la tabla que reproduce la figura II. No será agraciada la composición, pero su simplicidad y falta de afeites comunican plácido ambiente a los ingenuos milagros. El equilibrio está conseguido sin esfuerzo y la misma duplicidad de escenas no daña la visión de conjunto.

Se impone el recuerdo de las pinturas monásticas de Giotto y de su escuela que, al parecer, tienen un directo precedente en la

Vida de San Benito, pintada por «Magister Conxolus» en Subiaco, en los últimos años del siglo XIII. El amor franciscano por la Naturaleza —que en la biografía de San Froilán diríase anunciado—, contribuyó, en gran manera, al desarrollo de la Pintura; las escenas de la vida de San Francisco, sobre fondo de paisaje, pintadas por Giotto en la basílica de Asís, fueron durante siglos inagotable venero de inspiración. No hay que extremar, sin embargo, la validez del argumento, porque la distancia que media entre Maestre Nicolás y Giotto, en variedad de tipos y en sabiduría de composición, es larga y difícil de andar. Recuérdese el pasaje XIV en la serie de Asís, de asunto un tanto similar al de la tabla de León.

Mayor proximidad vemos en el *San Francisco recibiendo los estigmas*, por Pietro Lorenzetti de Siena, también en la basílica de Asís, donde aparece el tema del monje compañero abstraído en la lectura mientras ocurre el prodigio; y se ha de notar, que, en tanto el fraile que acompaña a San Francisco en los estigmas es dato de los *Fioretti*, la vida antigua de San Froilán supone a éste en soledad cuando ocurrieron dichos milagros, prueba clara de que la presencia de tal compañero provendrá de recuerdo artístico, no hagiográfico.

VIII. *La predicación de San Froilán* (perdida: véase el apéndice C).

IX. *Visita del rey Alfonso III, el Magno, al abad san Froilán* (alto, 1,48; largo, 2,13). (Fig. III).

No especifica este hecho la *Vida* antigua, pero deja adivinar cuándo pudo desarrollarse. Después de predicar a las gentes, con su compañero San Atilano, buscó San Froilán un lugar agreste y edificó un cenobio; creció su fama y tuvo que descender a la ciudad de Viseo, donde fundó un Monasterio que llegó a contar 300 monjes; el Rey le hizo llamar, le donó riquezas y le dió facultad para fundar por todo el reino. Era su cenobio visitadísimo por grandes señores, prelados y gentes del pueblo.

La escena pintada ocurre a las puertas de un edificio gótico, suntuoso, enclavado en paisaje con pinos que se recortan en un cielo de oro. Del edificio se ve una nave con grandes ventanales, sostenida por arbotantes y erizada de pináculos —distínguese el hastial y el nacimiento de una torre—; envuelve esta nave un pórtico sobre escalones, con dos entradas de arco rebajado, sin molduras, friso estrecho de talla decorativa y estatuitas bajo agudos dosele-

tes en las esquinas. A la derecha, sigue el monasterio. La composición se divide en dos escenas: la principal, a la izquierda. En la puerta aparece San Froilán, seguido de dos monjes, que estrecha la mano del Rey, como despidiéndolo. Su traje, muy galano, seméjase a los de la *Epifanía* de Spinello Aretino: lleva corona encima del turbante o toca, rico abrigo corto de brocado y con pieles, calzas ajustadas y espuelas; parece dirigirse a los hombres de su séquito, de los cuales uno se apresta a ceñirle la espada y otro le entrega el cetro. Sus trajes varían: el primero de la izquierda —portador del cetro—, se toca con gran sombrero de anchas alas y viste holgado jubón de mangas abiertas y cinturón; el que lleva la espada del Rey, cubre su cabeza con gorra aturbantada, a estilo de Borgoña, y tras él asoma un servidor que ostenta extraño sombrero, al lado de otro con gorro sencillo: el grupo es admirable. Por la puerta que mira a la derecha sale un monje, posando su diestra sobre la tonsura de un novicio infantil, que abre los brazos admirado de los regalos que trae al monasterio un acemilero sobre dos caballerías enjaezadas. En el pórtico se ve entrar por una de sus puertas laterales, un gaitero que al mismo tiempo toca el tamboril. Hay además tres *anécdotas* del mayor interés: cerca de las acémilas, un perro espulgándose; en la escalera derecha, dos diminutas mujeres sentadas, hilando la una y con dos gallinas al lado, reposando la otra, que trajo una cesta de hortalizas; y, en fin, en el extremo izquierdo, ante el grupo del cortejo real y en escala pequeñísima, un hombre mostrando sin rebozo sus vergüenzas, ante una dama que se complace mirando.

Sorprende la presencia de tantas figuras ajenas al asunto, como en otras tablas habremos también de señalar, y extraña, sobre todo, la pareja indecorosa. La afición de Maestre Nicolás Francés, por animar las más solemnes escenas con anécdotas burlescas, es una de las características de su genio. ¿De dónde puede provenir este gusto por lo episódico y picante, que hace pensar en una relación imposible con el Maestro de Flemalle? Desde luego, que no de Italia; fueron quizá resabios del espíritu satírico del Norte, que entonces fluía en la escultura y en la miniatura, y más tarde en las orlas de los tapices, el mismo que había de culminar en Bosco y Brueghel el *Viejo* para acabar produciendo tardíamente el arte de Teniers. Mas, no es preciso buscar en lejanas tierras lo que bien cerca tenía nuestro artista: la Catedral de León posee en las repisas y capiteles de su claustro, desde principios del siglo XIV, innumerables escenas,



Fig. I.—Maestre Nicolás Francés.—La Presentación de la Virgen en el templo. Tabla del altar mayor de la Catedral de León (antes de 1434).



Fig. II.—Maestre Nicolás Francés.—San Froilán en el desierto. Tabla del altar mayor de la Catedral de León.



Fig. III.—Maestre Nicolás Francés.—Visita de Alfonso III a San Froilán. Tabla del altar mayor de la Catedral de León.



Fig. IV.—Maestre Nicolás Francés.—Consagración de San Froilán. Tabla del altar mayor de la Catedral de León.

vulgares unas, cómicas otras, llenas de vida y realismo. Más aún, contemporáneo de Maestre Nicolás en León fué el escultor Maestro Jusquín, de indudable origen nórdico, que, seguramente, esculpió, con brío e intención punzante, escenas de género en las enjutas de la arquería mural que rodea toda la cabecera de la iglesia, desde el crucero. El trato y comunicación entre ambos maestros es más que verosímil; y por estas vías llegó fácilmente Nicolás Francés a compenetrarse con el espíritu que por aquellos años tallaba en Flandes las misericordias de las sillas de coro y que en España poco después había de tener brillante desarrollo en León, Plasencia, Ciudad-Rodrigo...

La composición de la escena principal, aunque no puntualmente, recuerda la XIII de la *Historia de San Benito*, en San Miniato del Monte (Florencia), obra de Spinello Aretino, pintada por los años de 1387.

X. *Consagración de San Froilán por Obispo de León* (alto, 1,48; largo, 2,13). (Fig. IV).

Crecía la fama del santo Abad y la voz popular designábale con insistencia para obispo de la sede legionense: supo Alfonso III el devota anhelo y quiso nombrarle; mas San Froilán se resistió con fuerza, acusándose de ser un mal monje y de haber tenido hijos; venció el Rey la humillación del Santo y el día de Pascua de Pentecostés del año 900 fué consagrado Obispo de León, y su compañero San Atilano, de Zamora.

Es esta una de las más solemnes composiciones de la pintura cuatrocentista en su primera mitad: salvando todo lo que hay que salvar, pudiera decirse que recuerda la *Maestá* de Simone Martini. Sello del genio de Maestre Nicolás y por contraste, en primer término, a la izquierda, luchan dos perros por un hueso, animando el triunfal cortejo con este rasgo cómico; en la *Epifanía*, del Sassetta, en Siena, se ven dos perros, uno de los cuales muerde un hueso; hecho que se aduce aquí como un indicio más de relaciones entre Maestre Nicolás y la escuela de Siena. El fondo, según uso, es de oro grabado; y los colores dominantes en la tabla son: verde-hoja, bermellón y azul intenso; los brocados, en blanco y oro, con algunos adornos de rojo y otros de verde.

Tablas del martirio y traslación de Santiago el Mayor.

Ocupaban la calle extrema derecha del retablo.

XI. *La Degollación del Apóstol Santiago* (perdida).

XII. *Desembarco en Iria del cuerpo del Apóstol Santiago* (perdida).

XIII. *La conversión de Lupa* (perdida).

XIV. *Traslación del cuerpo del Apóstol Santiago el Mayor* (alto, 1,48; largo, 2,13). (Fig. V).

Ya queda dicho que esta tabla no figuraba en el retablo en el siglo XVIII, permaneciendo en la Catedral cuando aquél se destruyó. Es presumible que se quitase en el siglo XVI al erigirse el sepulcro de San Pelayo y es la única que conserva su guarnición antigua.

A la manera que vimos en otras pinturas de la serie, también en ésta se representan dos escenas y varios episodios realistas: es la tabla más rica en ellos. A la derecha, dos discípulos del Apóstol, vistiendo albas y dalmáticas de brocado, dominan, sujetando por los cuernos, a dos toros bravos, que por consejo de la infame Lupa, fueron puestos al carro que había de llevar las sagradas reliquias. El centro de la composición lo ocupa el carro con grandes ruedas fijas de madera, idéntico a los usados todavía en Galicia, que arrastran pacientes, uncidos por el testuz, los antes indómitos animales. Va en el carro el arca, cubierta por un paño labrado con veneras y estrellas, signos jacobeos. Todo lo demás son episodios de la peregrinación a Compostela: A la derecha se representa la Catedral de Santiago, como es de suponer, sin fidelidad alguna; un hastial gótico de agudo piñón, con tres grandes ventanales y tres claraboyas, grupos de pináculos a los lados, friso de talla, enorme puerta abierta con arco de medio punto y con dos estatuillas en las enjutas. Vense del interior gráciles pilares, que revelan cinco naves, ornadas con paramentos heráldicos: entra en el templo un Obispo de pontifical. Al lado interno de la puerta, sobre un altar, hay una escultura de Santiago peregrino, y a él se aproxima un desarrapado romero a depositar su limosna. Más lejos, y a la izquierda de la Catedral, sobre un ribazo, vese un crucero gótico y a su pie un peregrino que echa una piedra al montón que hay en la base del humilladero; sabido es que estos cruceros abundaban en los alrededores de Compostela, y la ceremonia de echar la piedra es recuerdo ligado a viejísimas tradiciones de oscuro significado. En último término se distingue una gran iglesia gótica con dos calados chapiteles y cimborrio; y delante, en una colina, rebaño de ovejas que unas pacen y otras retozan guardadas por un pastor y una pastora, que miran sorprendidos la comitiva; lleva ella complicadísimo tocado de lienzo, típico, según se creía, de las Provincias Vascongadas, pero que aun

a mediados del siglo XVI era, según un viajero, usual en tierra de Pontevedra. Cerca de las ruedas del carro, un conejo.

No conocemos, anterior a ésta, ninguna representación del traslado de los restos del Apóstol. Los datos iconográficos están fielmente sacados de los breviarios que reproducen los más viejos relatos.

Tablas de la vida de San Alvito.

Ocupaban la calle extrema izquierda del retablo: no se conserva ninguna.

XV. *Ida de San Alvito a Sevilla en busca de las reliquias de San Isidoro.*

XVI. *Aparición de San Isidoro a San Alvito para mostrarle el sepulcro.*

XVII. *Traída a León de los cuerpos de San Isidoro y San Alvito.*

Es probable que hubiese una cuarta tabla en esta calle, que fué, tal vez, separada del retablo en el siglo XVI al hacerse el sepulcro de San Alvito, y a ella correspondería el núm. XVIII.

Tablas de las entrecalles.

Como ya se ha dicho, los cuerpos o calles del retablo estaban separados por seis entrecalles, a tres faces, llenas de figuras de santos, de suerte que entre todas serían unas 200, no cuatrocientas como dice la relación del siglo XVIII. Al destruirse el retablo se enviaron algunas de estas tablas a dos pobres aldeas, y allí se encontraron a principios de este siglo, descubiertas dos y las demás repintadas de brocha gorda formando la armadura del altar.

Las conservadas son en total dieciocho y con ellas se ha decorado la cátedra episcopal moderna. Son de dimensiones diversas; probablemente las colaterales eran más estrechas. Las figuras de mayor tamaño tienen de alto unos 75 cms; destacan aisladas hollando solerias de baldosas y sobre fondo dorado y grabado con finos y largos follajes.

Son: *San Cipriano* y *San Timoteo,* que viste manto verde, capuz y muleta; *San Valeriano,* caballero joven de ropón corto, calzas y estoque cogido como bastón; *San Bricio,* Obispo, *San Tiburcio* marchando, visto de espaldas con ropa corta y gorra, figura como la de *San Valeriano,* graciosa y esbelta; *San Urbano,* papa; *San Eugenio* y *San Leandro,* arzobispos; *San Antonio Abad,* con báculo y

el diablo a los pies; *Santa Cristeca* (sic, en el rótulo) con una vela y el diablo que la coge por un brazo; el *Arcángel Gabriel*, con azucenas preciosa figura, pero incompleta; dos *Profetas*.

De menor tamaño hay dos representaciones: *San Juan* y *San Mateo*, con nimbos de relieve, a diferencia de los otros que son grabados simplemente, figuras muy originales. Hay otras dos tablas, todavía más pequeñas, de diez y siete centímetros de ancho, con *Santa Cristina*, en traje de época y lanza, *San Paulino*, Obispo, *San Juan el Limosnero*, con escarcela, y *San Silvestre*.

Están pintadas con rara maestría estas figuritas; la riqueza de imaginación y el dominio de los recursos artísticos son patentes en Maestre Nicolás; nótese la variedad de aposturas y de trajes, y la valentía con que se huye de la monótona repetición, recurriendo, como en el *San Tiburcio*, a pintar la figura de espaldas.

II. Vidrieras dibujadas por Maestre Nicolás

Una de las bellezas con que se envanece, con justo título, la Iglesia de León es la serie de sus ventanales; pues si muchos son modernos, de los tiempos de la implacable restauración, conserva todavía espléndido muestrario de varios siglos.

De 1450 a 1463 dibujó Maestre Nicolás muchas vidrieras. No es difícil señalar cuáles sean por sus caracteres artísticos; así, el señor Gómez Moreno le atribuye las coronaciones de las ventanas de las naves laterales.

Coronan cada ventanal tres claraboyas lobuladas conteniendo medallones, y en ellos hombres y mujeres sentados, que son alegorías de virtudes, vicios y ciencias: sendos rótulos declaran sus significados. *Avaricia*, *Envidia*, *Libertidad*, mujer con los brazos abiertos y gritando; *Señor, so pobre*, sentada en un banquillo; *La ardida so*, con las manos sobre el pecho; *Pereysa so*, durmiendo; *Música soy*, tañendo el arpa; *Yo so arte de la iometría*, con un triángulo; *Ciencia de las leyes*. Además, hay otras sin letreros: una cuenta dinero, otra maneja espadas (*Justicia*), otra se mira en un espejo (*La Prudencia*), otra se hiere con puñal, otra como extasiada y otra leyendo en una cátedra; hombre observando una redoma (*Medicina*), otro arrodillado con un libro, otro leyendo o escribiendo, y así hasta un número total de 25 medallones, todos semejantes, con lóbulos en torno, donde hay hojas y cuadrúpedos pareados con

una sola cabeza. Las figuras visten trajes del XV, hállanse muy bien y con variedad dispuestas y resultan expresivas. Su tono general es claro, sin sulfuro de plata y llevan fondos de varios colores labrados de ramaje.

Se ha de advertir que para Mr. Mâle la primera vez que aparecen en Francia las virtudes cardinales con sus correspondientes atributos es en un *Aristóteles*, de la Biblioteca de Rouen, de la segunda mitad del siglo XV; y en León, por lo menos la *Prudencia* y la *Justicia*, ostentan ya el espejo y las espadas. Es este un nuevo dato para robustecer la idea de la formación italiana de Maestre Nicolás, pues el mismo arqueólogo afirma que Italia ya en el siglo XIV tenía definida la iconografía de las virtudes.

III. Pinturas murales en la Capilla de la Virgen del Dado

En la capilla absidal, que antes se llamaba de San Fabián y San Sebastián, se conservan pinturas en su testero, muy desvanecidas. Aparte de llevar las armas del Obispo Cabeza de Vaca (1448-1459), el Sr. Gómez Moreno les aplicó un documento, según el que, en 1459, puso en esta capilla nueve piezas de vidrio Maestre Nicolás, que se quitaron cuando se pintó, para tener más claridad. La conclusión no parece atrevida; el autor de la decoración ha de ser el propio Maestro. El estilo no contradice la hipótesis.

De la composición principal sólo se aciertan a distinguir unas peñas giotescas y una figura con aljaba, lo que permite afirmar que el asunto representado era el *Martirio de San Sebastián*. Vense, además, en gran tamaño y muy corpulentos, los *Santos Bartolomé*, *Antonino*, *un Obispo* y *Antonio Abad*, en la parte baja.

IV. Las pinturas murales del Claustro

Sabemos que aunque encargadas en 1451, no empezó a trabajar en ellas Maestre Nicolás hasta 1460, y al parecer le alcanzó la muerte en esta labor.

Perdidas del todo algunas, otras muy restauradas en varios tiempos, o repintados los contornos en las últimas obras de conservación, se hace preciso un estudio detenido que está por hacer; porque el realizado por el Sr. Gómez Moreno es anterior a la limpia y restitución de muchos paños

La serie completa contaba no menos que veintinueve pinturas al temple. Provisionalmente, puede decirse que las dos primeras son de las más bellas; quizá anteriores en varios años a las siguientes y de mayor delicadeza, sin que haya incompatibilidad con las del retablo.

Representan:

I. *La Presentación de la Virgen en el Templo*; vese también la escena del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta de oro.*

II. *Elección de esposo y desposorios de la Virgen.*

Ambas pinturas tienen gran interés, pero están muy deterioradas. En la segunda se ve un gaitero, que recuerda al de la tabla de la *Visita de Alfonso III a San Froilán*, del retablo mayor; obsérvese también la duplicidad de escenas.

Aparte de estas dos, en cierto modo separadas en espíritu y técnica del resto de la decoración del claustro, el Sr. Gómez Moreno se inclinaba en su *Catálogo monumental* a atribuir a Maestre Nicolás veinte y una pinturas, desde la IX hasta la última, de las que tres hay perdidas en absoluto. Las figuras suelen ser menores que las de las historias precedentes y ostentan escudos heráldicos, por ejemplo, el de los Quiñones, indicando acaso que algunos señores las iban costeando, y en dos de las últimas reconócense las armas del Obispo don Antonio de Veneris (1464-1470), que coinciden con las últimas fechas de Nicolás. El juicio sobre estas pinturas, hecho por el Sr. Gómez Moreno con anterioridad a las obras de limpieza y restauración, dice así:

«La tendencia de estas pinturas es italiana, en cuanto puede juzgarse, y arcaica para el tiempo en que se hicieron. Carecen de perspectiva; el tamaño de las figuras iba regulado por su importancia, y el paisaje es convencional, con peñas giotescas y árboles copudos. Adviértese morbidez en los paños, acusando mucho sus redondeces, algún escorzo valiente, en el *Descendimiento*, que no dejo de sospechar si será restauración del siglo XVI». El arcaísmo certeramente señalado se explica, porque seguramente la educación de Maestre Nicolás fué plenamente trecentista.

V. Una miniatura de Maestre Nicolás.

La Natividad, miniatura, en San Isidoro de León. Mide 26 cms. de ancho, y decora la H inicial del folio 6 en el Cantoral del Oficio

de la Navidad, que se guarda en el Archivo de dicha Colegiata. Su atribución a Maestre Nicolás se debe al Sr. Gómez Moreno: no sólo la identidad de tipos y de técnica son su fundamento, sino que, con toda probabilidad, puede asegurarse que está firmada; en la chimenea se ve claramente la abreviatura de *Nicolaus*. (Fig. VI.)

En casi todos sus elementos conviene esta representación con la miniatura de las *Tres riches heures*, del Duque de Berry (Chantilly), reproducida por Mr. Male. — *L'art religieux en France de la fin du Moyen-Age*, pág. 5, fig. I — bien que no esté arrodillado San José, etcétera. Esta representación de la *Natividad*, supónela el ilustre escritor casi contemporánea de la del fol. 41 del MS., 647 de la Biblioteca del Arsenal, que cree es la primera del arte francés con la Virgen arrodillada, y añade, que por entonces Gentile da Fabriano «rompant avec la tradition giottesca, peignait une Vierge agenouillée devant le noveau-né» (pág. 7). Algo hay que rectificar; mucho antes que en el Códice del Arsenal y que en las *Horas*, de Chantilly, se pintaba en Cataluña la *Natividad* de tal manera: En 1346 Ferrer Bassá representó dicha escena, en Santa Clara de Pedralves (Barcelona), poniendo a la Virgen de rodillas, a San José dormido, apoyada la cabeza sobre un brazo, y en el fondo los pastores entre sus borregos, admirados con la visión de los ángeles; es decir, todos los datos precisos que aparecen en la pintura de Gentile da Fabriano (S. Sanpere y Miquel, *La Pintura mig-eval catalana*, 1908, página 227, fig. 80). Y que no es ejemplo aislado, lo prueba que en 1361 otro pintor catalán, Jaime Serra, en el retablo del Santo Sepulcro, de Zaragoza (ob. cit., pág. 271, fig. 99), pone a los padres de Jesús en igual forma.

¿Puede deducirse de esta prioridad una influencia española en Francia e Italia, sobre la representación de la Natividad? Creemos que no. Ha de buscarse un origen común, y, a pesar de lo indicado por Mr. Male, en la escuela giotesca; y que no es errada esta hipótesis, lo prueba la pintura de Tadeo Gaddi, en la Academia de Florencia, que aunque narra un momento posterior de la vida de Cristo, *la Adoración de los pastores*, la Virgen aparece en ella de rodillas y San José de hinojos, también en devota contemplación: (Venturi, *La Pittura del trecento*, fig. 436). Pero es más, sin ir a Italia pudo Maestre Nicolás ver esta representación en el retablo de Salamanca. Quedan así un tanto dilucidadas la procedencia y relaciones de la Natividad de Maestre Nicolás.

Entre todas las mencionadas representaciones, destaca la leonesa por su intensidad y sencillez: es grande la unción religiosa, y la escena está desarrollada con suma claridad. Prescinde del tema de San José dormido, que vemos en las catalanas y en la de Gentile, y coincide con las de Gaddi y de las *Horas* de Berry, en presentarle en adoración: el Santo revela sorpresa en la miniatura de Chantilly, emoción conturbada en la tabla de Florencia, tranquila complacencia en la inicial de León.

Esta obra de Maestre Nicolás da quizá la versión artística más pura del pasaje de las famosas *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*, antes atribuídas a San Buenaventura, donde se refiere (cap. VII) cómo, recién nacido Jesús, le adoraron de rodillas María y José. La trascendencia de estas *Meditaciones* en la iconografía cristiana ha sido magistralmente estudiada por el citado Mr. Mâle (ob. cit., pág. 8).

VI. El retablo de la capilla del Contador Saldaña, en Santa Clara de Tordesillas

Es la obra más típica, entre las no documentadas que pueden atribuirse a maestre Nicolás Francés. La constituyen las puertas de un retablo de escultura flamenca: su altura, 3,53; su anchura, abierto, 5,06. (Figs. VII y VIII.)

Cerrado, presenta diez tablas; dos menores, en la espina, con Profetas, y ocho, distribuídas en dos series de a cuatro, separadas por guarniciones góticas. Las tablas altas tienen por asuntos:

Anunciación. Visitación de la Virgen a Santa Isabel. Nacimiento. Epifanía. El Nacimiento recuerda mucho al de la miniatura de San Isidoro, siendo igual el tipo de San José; vese un seto de mimbres, como en el retablo de Salamanca, y ángeles, tras del tejado del portal, con alas de colores. *La Anunciación* se figura dentro de una edícula.

Las de la parte baja son:

La degollación de los Santos inocentes: un niño muerto, en el suelo; otro lo tiene su madre en brazos, cuando lo va a matar el verdugo; Herodes con corona, sentado, presencia la escena; otra mujer, al lado de Herodes, es de tipo igual a las que acompañan a San Joaquín y Santa Ana en la *Presentación* del retablo de León, con la misma desmesurada frente ceñida por tocas blancas.



Fig. V.—MAESTRE NICOLÁS FRANCÉS.—Traslación del cuerpo del Apóstol Santiago.
Tabla del altar mayor de la Catedral de León



Fig. VI.—Maestre Nicolás Francés.—La Natividad. Inicial de un cantoral de la Colegiata de San Isidoro, de León.



Fig. VII.—Maestre Nicolás Francés.—Retablo de la Capilla del contador Saldaña. Santa Clara de Tordesillas. Exterior; cuerpo bajo.



Fig. VIII.—Maestre Nicolás Francés.—Retablo de la capilla del contador Saldaña. Santa Clara de Tordesillas. Interior de las puertas.

La Purificación: ocurre en el interior de un templete; ricos brocados en el paño del altar y en las vestimentas de la criada.

La Virgen y el Niño, rodeados de ángeles músicos; la figura de María recuerda la de la inicial de la *Natividad*; la relación con la escuela de Siena queda también patente en esta tabla.

La Disputa de Jesús con los Doctores, en un templete semejante al de la *Visitación*.

Abierto el tríptico, las portezuelas están formadas por otras diez tablas. En la espina otros dos profetas con rótulos. En la fila superior, los *Evangelistas* sentados en escaños escribiendo, dentro de templetes o celdillas de biblioteca, con mueblaje curiosísimo. Los dos de la izquierda se presentan de espaldas —recuérdese la afición a las figuras así dispuestas, revelada en otras obras de Maestre Nicolás—. En la segunda asoma debajo del escaño un ratón, y delante hay dos perros mordiéndose. De las tablas del lado derecho: en la primera se retrata al donador de rodillas con rótulo saliendo de su boca; y en la segunda, tiene cabida otra de las escenas a que tan dado era nuestro artista: en primer término, y de pequeño tamaño, dos rapaces peleándose.

Parte baja: *Bajada de Cristo al Limbo*, *Aparición de Cristo a la Magdalena* en el «Noli me tangere». *La incredulidad de Santo Tomás* y *La Ascensión*. La profusión de nimbos de oro, y cierta monotonía y falta de claridad en las composiciones hacen dudar que estas cuatro tablas últimas puedan atribuirse a Maestre Nicolás con tanta probabilidad como las restantes de las portezuelas.

Técnicamente la semejanza con el retablo de León no puede ser mayor; a temple también, predominando verdes y carmines, carnes pálidas, rosadas arquitecturas con estatuitas en los ángulos, fondos de oro con ramajes finos y largos. La clasificación no ofreció dudas al Sr. Gómez Moreno, que publicó fotografía en su citado estudio sobre Jusquín. Se reprodujo abierto el altar de Tordesillas en las *Joyas* de la Exposición histórico-europea de 1892, fecha en que se admiró en Madrid.

APENDICE A

Bibliografía.

La vez primera que el nombre del Maestro Nicolás salió en letras de imprenta fué en 1588, en el extracto hecho por FRAY JUAN DE PINEDA de la antigua relación del *Paso honroso de Suero de Quiñones*, escrita por Rodríguez de Lena, pero, mutilado el pasaje, que parecía aludir a un simple entallador, quedó por varias centurias perdida la referencia.

La relación original del *Paso honroso* no ha llegado a nosotros en texto contemporáneo: la Biblioteca de El Escorial posee una copia en letra de los primeros años del siglo XVI (Est. 16-20 y- s - 19) que es seguramente la versión más fiel y más antigua de este MS. Dió la noticia ALENDA en sus *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas*, Madrid, 1903, premiada por la Bib. Nac., quien publicó con algunos errores el pasaje referente a Maestre Nicolás que figura al fol. 21 del códice escurialense. La Biblioteca Nacional de Madrid, en un MS Fo., guarda varios carteles de *pasos caballerescos*, entre ellos la *grida* y los 21 capítulos de condiciones del de Suero de Quiñones, y dos cartas; es de letra de mediados del XV.

Modernamente recogió abundante documentación acerca de Maestre Nicolás, don D. DE LOS RÍOS, en su obra póstuma *La Catedral de León* (Madrid, 1895); donde se publicó muy extractada y con algún desorden.

En 1905-8, M. GÓMEZ MORENO, al hacer el Inventario monumental de la provincia de León, estudió las pinturas del XV y, con certera interpretación de las noticias publicadas por Ríos, distinguió el grupo de obras atribuibles a Maestre Nicolás, adscribiéndole, desde luego, los restos del retablo antiguo. Este inventario permanece, por desgracia, inédito, pero, por bondad de su autor, aquí se extracta.

En 1907 publicó J. E. DÍAZ JIMÉNEZ un folleto titulado *Catedral de León: El Retablo,* donde se describen las tablas de varias procedencias y distintos tiempos que componen el altar actual, se publican fotograbados de cuatro del antiguo, pero ni se atribuyen a Nicolás, ni se adelanta nada en su clasificación.

De 1908 es el vol. 2.° del t. III de la *Histoire de l'Art,* en las págs. 759-61, el llorado crítico M. E. BERTAUX estudia el retablo leonés: sigue a Gómez Moreno en la atribución a Nicolás, piensa en una filiación florentina, aun creyéndole artista local, y lleva la fecha de las pinturas a mediados del siglo.

En 1911, M. GÓMEZ MORENO publicó el estudio «*¿Joosquen de Utrech, arquitecto y escultor?* (*Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* Valladolid, Marzo), en el que señala la hermandad del tríptico de Tordesillas con las pinturas del retablo

de León y con la miniatura de un cantoral de San Isidro, indicando que «todas guardan parentesco muy estrecho con las famosas *Horas*, del Duque de Berry, hoy en Chantilly».

En 1912, C. F. R., dió a la imprenta una *Guía para visitar la Catedral de León*. En el apéndice 7.° (págs. 70-80), se publica un curioso MS.: la descripción minuciosa del retablo tal como se encontraba en el siglo XVIII; reprodúcese en el Apéndice B.

M. BRAVO, autor del útil librito *León. Guía del turista* (1913), sigue las opiniones del Sr. Gómez Moreno, cita como seguras de Maestre Nicolás las pinturas murales de la capilla del Dado y publica reproducción de una de las tablas estrechas del antiguo retablo, mas no las atribuye al pintor que estudiamos.

El laborioso crítico alemán A. L. MAYER, en su *Geschichte der spanischen Malerei* (1913), en la pág. 133 del t. I, se limita a extractar, sin citarlo, el mencionado *Catálogo Monumental*, de Gómez Moreno, indicando relaciones del arte de Nicolás con la antigua escuela de Colonia, y con el círculo de influencia de Lochner.

Desde 1913 no se publicó nada digno de mención acerca de Maestre Nicolás hasta 1922. De esta fecha es el estudio de E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *El Pintor Nicolás Florentino*; figura en los Anales del Instituto General y Técnico de Valencia y se hizo, además, tirada aparte (8.° Imp. Antonio López, Valencia, 20 págs.). La tesis del trabajo es que Nicolás, el pintor de la Catedral de León, es el Nicolás Florentino que pinta en la catedral de Salamanca, y el mismo que figura entre los pintores de la Catedral de Valencia, desde el 25 de Setiembre de 1469, hasta noviembre de 1470, en que murió. No hay para qué discutir construcción tan descaminada, pero hay que condenar el tono del folleto y, sobre todo, la falta de probidad —gravísima en quien el Estado tiene depositada confianza para el aleccionamiento de la juventud— que supone interpolar los documentos, forzándolos a que digan lo que conviene.

Poco duró al autor la gloria del descubrimiento, ya que el 8 de enero de 1923 se publicó, en *El Diario de León*, un sustancioso y documentado artículo firmado por R. RODRÍGUEZ; su título: *El pintor Maestre Nicolás y otros Maestres*. Publica el acuerdo del Cabildo que figura en el fol. 45, del *Libro de rentas* de 1445, y se refiere al de 1450; prueba este acuerdo que Maestre Nicolás estaba a servicio de la Catedral de León cuando gobernaba la diócesis Fray Alfonso de Cusanca, que murió en 1435, es decir, diez años antes por lo menos de lo señalado por Díaz-Jiménez —a pesar de que él invoca dicho acuerdo... Que Nicolás, el de León, era el mismo que pintaba en Salamanca— interpretando torcidamente el extractado documento de 1452, según el cual, el cabildo leonés le mandaba a *ver su propia obra*, encargo que, en verdad, le sería gratísimo— lo había *probado* Díaz-Jiménez *copiando del libro de Rentas* de 1468: «Urraca, segunda mujer del pintor florentino Maestre Nicolás»... «Es esto —escribe R. Rodríguez— *pura invención* del Sr. Díaz-Jiménez que muestra en esto no haber abierto siquiera el mentado libro, o una frescura un poquito exagerada. Dos libros de Rentas hay en el archivo de dicho año, con las sigs. 10.140 y 10.141 y a los folios 45 y 46, respectivamente, dicen: «Urraca —blanco y en otros años González— muger que fué de maestre Nycolas pintor...» Nada de florentino, como que, seguramente, no lo era. Como consta, en 1466, Nicolás Florentino entre los vecinos de Cantalapiedra, «era necesario hacer desaparecer de León a nuestro Maestre Nicolás» y así lo hace el autor del folleto, asegurando no hallarse su nombre en los libros de Rentas comprendidos entre 1463 y 1467, pero aquí están dichos libros que dicen ser eso «otra *inven-*

ción de don Eloy». A seguida copia los justificantes del folio 21, del libro de 1464, y se refiere al de 1465-66.

El 17 de febrero, y en el mismo *Diario*, publicó R. RODRÍGUEZ un segundo artículo subtitulado: *Maestre Nicolás de León no es el Nicolás pintor de la Catedral de Valencia* y lo prueba copiando del libro de Rentas sig. 10.138, folio 151 v., los asientos de 17 de mayo de 1468 en que Maestre Nicolás vivía y del 2 de noviembre en que «pagó Juan de Robres poi la muger de maestre Nycolas que Dios aya». Para terminar, rectifica el articulista otros deslices de Díaz-Jiménez, y resume las noticias de Maestre Nicolás atribuyéndole el retablo de León «que debió de pintarse entre 1427 y el 1441, sin que pueda precisarse la fecha cierta por faltar los libros de Actas, cuentas y Rentas de estos años».

El tercer artículo lo publicó R. RODRÍGUEZ el 17 de febrero; comenta lo dicho por J. S. M., en el número 15 de la revista *Renacimiento*, bajo el título *Un folleto interesante*, refiriéndose al de Díaz-Jiménez: duda J. S. M. que Nicolás, el de León, sea el florentino, pero le confunde con Nicolás Fernández, pintor también de la catedral legionense; demuestra R. Rodríguez que J. S. M. está en un error, por cuanto Nicolás Fernández habitaba en una casa del Cabildo, sita en la Puerta del Arco, mientras Maestre Nicolás habitaba en los Cardiles, y por si esto fuera poco concluyente, Nicolás Fernández seguía residiendo en la misma casa en 1469 y1470, cuando en noviembre de 1468 era ya viuda la segunda mujer de Maestre Nicolás. Hácese tan amplio extracto de los artículos del Sr. Rodríguez por su interés documental y por su posible olvido en lo efímero de un periódico provinciano.

APENDICE B

Descripción del retablo de la Catedral de León.

Por su interés se publica la descripción del retablo hecha en el siglo XVIII y conservada en el Archivo de la Catedral de León, y se añaden algunas notas aclaratorias sobre los asuntos de las tablas perdidas y su desarrollo.

«*Descripción del retablo del Altar mayor de Nuestra Señora Santa María de Regla de la S. I. Catedral de la ciudad de León*:

«Compónese este retablo de cinco cuerpos o divisiones. El de en medio se compone del Trono en que está la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de talla y cuerpo entero dentro de una grande y ondeada nube adornada de Angeles. Y encima del trono hay dos tablas de pintura. Los dos cuerpos que ciñen éste, tienen a cuatro tablas: el del Evangelio son misterios de Nuestra Señora, el de la Epístola contiene la historia del Señor San Froilán, nuestro Patrón. El otro cuerpo sobre el arco y reja del Evangelio, con solas tres tablas, corresponde a San Alvito y venida de San Isidoro a León. El cuerpo o división sobre el arco y reja de la Epístola tiene otras tres tablas del martirio y venida del Señor Santiago Apóstol, ya difunto, a España. Dividen estos cuerpos, seis como columnas, y todas están llenas de figuras de Santos a tres faces cada una, de suerte que entre todas serán cuatrocientas: Profetas, Após-

toles, Doctores, Mártires y Patriarcas, que fundaron Religiones, entre los cuales se hallan Santo Domingo y San Francisco, y aún otros Santos más modernos de estas dos familias. Santo Domingo de la Calzada y Santo Domingo de Silos. (1)

1.er *Cuerpo.*—San Alvito.—1.ª *Tabla.*—En esta tabla se ven dos reyes en dos tronos y cada uno tiene delante de sí un obispo en pie revestido de Pontifical con mitras puestas. El rey de la parte del coro está como entregando al obispo cartas; y parece puede ser cuando D. Fernando el Grande y primero de este nombre despachó a Sevilla por las reliquias a San Alvito. El rey de la otra parte parece en el traje al Moro, y que el mismo Santo le está dando las cartas. En el medio se ven algunos gentiles hombres.

2.ª.—Esta tabla representa la aparición de San Isidoro a San Alvito, y descubrimiento de su sepulcro; porque en la parte del coro se ve un obispo vestido de pontifical con báculo en la izquierda y con el índice de la derecha extendido como que habla con otro obispo dormido sentado a una mesa en que se ven libros con candelero y vela encendida y otro cabo apagado, unas escribanías colgadas y otro libro abierto tiene con las manos como en el regazo el obispo dormido, que está con insignias pontificales; y en el respaldo del asiento se ve una almohada. En la otra parte
nias pontificales, y en el respaldo del asiento se ve una almohada. En la otra parte
están dos obispos de pie señalando con los índices hacia unas piedras en el suelo, adonde dice: *hic*: *hic*. Está allí inclinado con martillo en la mano un artífice como que va abrir el sepulcro, y alrededor se ven cinco estropeados, uno sobre dos muletas, otro cancerado el rostro, una ciega, otra mujer sentada también con cáncer, y detrás de los dos obispos, está un gentilhombre.

3.ª.—Esta tabla contiene la venida del Santo Cuerpo de San Isidoro con el de San Alvito a León. Vense a cada lado de la tabla una ciudad en lo alto, de la que de la parte del coro sale una procesión a caballo: va delante uno vestido de Diácono con la cruz de que pende, dado al aire, una bandera o pendón carmesí en que está pintada una imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos; síguese la comitiva y en ella un obispo vestido de Pontifical con mitra, y a su lado uno como monje. De la parte de la otra ciudad vienen otros también a caballo: el primero que llega junto a la Cruz, en el adorno parece persona real; trae sueltas las riendas y puestas las manos, y algunos de esta comitiva tienen traje morisco. En lo más bajo se ven acemileros y acémilas de vacío, y una de ellas ricamente adornada, y en el camino una perra lebrel llena de cachorros a los pechos como que acaba de parirlos.

2.° *Cuerpo.*—Nuestra Señora.—1.ª *Tabla.*—Esta tabla es la Presentación de Nuestra Señora en el Templo, el cual se representa en paredes y gradas de alabastro: sube por éstas Nuestra Señora en aquella edad de niña. En lo alto se ven sacerdotes, y el principal tiene en las manos un libro abierto con vela encendida en un candelero que está sobre el mismo libro. Abajo, cerca de la primera grada, están de pie San Joaquín y Santa Ana con otras tres personas de comitiva.

2.ª—Esta tabla contiene los Desposorios de Nuestra Señora. En el medio se ven dos sacerdotes: el primero tiene con su derecha a Nuestra Señora por la mano, y con la izquierda a San Joseph. Nuestra Señora está de pie y San Joseph tan inclinado, que parece estar de rodillas y que da la mano o se la toma el sacerdote por fuerza;

(1) Nótese la graciosa equivocación del autor de este papel.

tiene en la izquierda la vara florida caída sobre el hombro. Está de aspecto anciano, barba crecida y cubierta con birrete la cabeza. A ambos lados se ven ocho figuras: la una a la derecha de Nuestra Señora es de mujer, las demás son de concurrentes a la elección, y con semblantes disgustados por no haber florecido su vara; uno está quebrando la suya, otro es muchacho como de quince años, color etíope con turbante y túnica preciosa.

3.ª—Esta tabla contiene tres partes divididas con arcos: la que mira al Altar es la Anunciación. Vese en lo más alto una ciudad. Nuestra Señora está como en su aposento de rodillas arrimada a un sitial en que está un libro abierto, las manos delante del pecho, el rostro vuelto hacia la parte que entra el Arcángel San Gabriel, el cual tiene en la mano una palma y está inclinado como saludando a Nuestra Señora: allí se ve parte de la cama y en el suelo unas sandalias.

El segundo arco o división es Juan Evangelista sentado con un libro abierto sobre una mesa, la mano derecha sobre la rodilla y la izquierda puesta extendida en la barba y mejillas: hay allí otros libros, y un mazo de velas colgado en lo alto, y de una ventana cuelga una como ratonera y un ratón preso: en lo bajo se ve una mujer como en cocina guisando (1). En la tercera división está Nuestra Señora sentada leyendo por un libro en que se ve la imagen de Xpto Señor Nuestro en la Cruz con otros libros; y detrás como desde las almenas de un muro se ve un barón de poca edad aunque con birrete, como que mira al aposento de Nuestra Señora y tiene el rótulo que dice: *Stus Ignatius.*

4.ª—Esta tabla contiene el Tránsito de Nuestra Señora. Vese a su Majestad puesta en cama con sus vestiduras rodeada de los Apóstoles en esta forma: (*Y no dice más la Descripción que copiamos*).

3.er *Cuerpo.*—Coronación de Nuestra Señora.—1.ª *Tabla.*—En esta tabla se ve la Coronación de Nuestra Señora. Está Cristo Señor Nuestro en un trono con manto de brocado, túnica azul y con corona dorada: en la izquierda tiene el globo del mundo con cruz sobre él; en la diestra tiene una corona en acción de estársela poniendo a su Santísima Madre que está sentada en el mismo trono a la diestra de su Hijo Divino un poco vuelta hacia su Majestad con alguna inclinación en acción de recibir la corona. El manto de Nuestra Señora es azul con orla dorada, la túnica color rosa seca. A los dos lados del trono están dos Angeles de estatura crecida y en pie con incensarios en las manos: por el respaldo del trono se asoman Angeles.

2.ª—En esta tabla parece estar representada la Gloria por un modo extraño. En medio está el Salvador, que tiene en sus manos sobre una toalla (a lo que se puede entender) el alma de Nuestra Señora figurada en una niña como desnuda y envuelta en ropa azul. A los lados del Señor están dos Angeles, uno con arpa y otro con cítara. A la derecha está el Baptista con su insignia del cordero, hablando con el buen Ladrón, figurado en un hombre desnudo, cortado el cabello, con una soga al cuello arrimado a una cruz, la cual no tiene cabeza. A la izquierda se ven cuatro figuras, la primera es de San Esteban, de rodillas con dalmática y una piedra en la mano,

1 *El sueño de San José.* El anónimo autor de la descripción interpretó esta escena como de San Juan Evangelista.

¿No se diría que esta descripción corresponde a alguna ignorada pintura del Maestro de Flemalle?

como que la muestra y habla con un anciano, que está de pie con ropa azul y birrete en la cabeza. Síguese una mujer moza desnuda de medio cuerpo arriba y un venerable anciano con barba larga muy cana, parte desnudo y parte vestido de ropa azul: y puede pensarse sean Adán y Eva (1).

4.° *Cuerpo.*—San Froilán.—1.ª *Tabla.*—En esta tabla se ve en el desierto a San Froilán vestido de monje en dos acciones. En medio está el Santo de cuerpo entero en pie a la falda de un elevado risco, cerca de sí tiene fuego encendido, y en la diestra un tizón; en la izquierda una brasa aplicándola a los labios, que fué la experiencia que hizo el Santo para salir a predicar. A un lado del monte hacia el coro se ve al Santo de rodillas como orando, y que se le acercan dos palomas una blanca y otra rubra en acción de querérsele entrar por la boca al Santo. Todo lo demás es monte, y en varias partes de él se ven dos monjes.

2.ª.—En esta tabla se contienen dos partes: en la principal se ve al Santo nuestro Patrono San Froilán predicando en un púlpito y hasta el número de ocho figuras de oyentes hombres y mujeres con el compañero monje al lado; la otra parte que está hacia el coro es la fábrica de un Monasterio en que el Santo parece estar hablando con el artífice y un oficial con escoplo y mazo en las manos.

3.ª.—Esta tabla contiene un suntuoso monasterio, y a la puerta principal se ven tres monjes, el uno tiene diadema con letras doradas en ella que dicen: *San Florián*, el cual está dando la mano al Rey, que parece llega a visitarle con la comitiva de otros cuatro personajes todos de pie, aunque con espuelas calzadas; y en lo más bajo de esta parte se ven dos figuras de enano y enana, y por lo alto árboles como delante del monasterio en el cual se ve otra puerta y a ella se asoma un monje poniendo la mano sobre la cabeza de otro monje niño. Vese allí mismo la figura de un hombre con tamboril y flauta tocando, y más abajo dos mujeres sentadas, la una hilando y dos gallinas vivas y atadas delante de sí: a este costado del edificio está un acemilero con caballos y un perro, y en lo alto arboleda.

4.ª.—Esta tabla contiene la Consagración de Nuestro Santo Patrón San Froilán en obispo de León. (*Carece de descripción el original.*)

5.° *Cuerpo.*—Señor Apóstol Santiago.—*Tabla* 1.ª.—Esta tabla parece la degollación de nuestro gran Patrón el Apóstol Santiago. De la parte del altar se ve a Herodes en un trono debajo de pabellón carmesí en que se halla un escudito de armas con dos medias lunas y dos sierpes. El Rey está vestido de brocado; a su siniestra tiene uno como consejero vestido a lo Hebreo y con quien parece estar hablando. Delante del Rey está el Santo Apóstol de pie con sombrero puesto y en él tiene una concha; a su derecha se ve uno al parecer anciano con barba muy larga y cana, aun-

1 *Cristo presenta el alma de la Virgen María a la Corte Celestial...* No es completamente segura la interpretación, pues como se verá, el asunto es extraño y quizá nunca más representado: el autor de la descripción tampoco supo darle título.

Representación análoga de Cristo con el alma de María en un lienzo, es conocida en el arte italiano; mas no con la complicación que aquí se cuenta. Unas veces está Cristo al lado del lecho donde muere la Virgen; por ejemplo, en la tablita de *predella* de *La Anunciación*, de Fra Angélico da Fiésole en el Museo del Prado; que corresponde a una tradición con antecedentes artísticos en un mosaico de Palermo del siglo XII y un marfil del XIII de Ravena; otras, se figura a Cristo en el cielo llevando el *almita* de María, por ejemplo, en la pintura de Tadeo di Bartolo, en Siena.

que el rostro no es de viejo (puede ser Hermógenes el Mago a quien convirtió el Santo). Entre el trono y Santiago hay otras dos figuras inclinadas hacia el Santo y el uno como que le quiere abrazar; puede ser el paralítico que sanó y el Ministro que se convirtió. En la otra parte del coro está de rodillas el Santo inclinada la cabeza; el verdugo le tiene asido de los cabellos con una mano y con la otra está descargando el cuchillo para degollarle; también allí se ve la figura de Herodes en pie y la de otro consejero a su lado.

2.ª.—Esta tabla representa la venida del Santo Cuerpo del glorioso Apóstol Santiago con sus discípulos a España. En lo alto se descubre el mar y a lo lejos muchas naves. Una está amarrada al puerto y de ella desembarcan dos discípulos en traje de Diáconos al Sagrado Cuerpo muy semejante en rostro y hábito a la figura del Santo que se ve arriba en el tribunal de Herodes. En la proa de esta nave está un Angel señalando con el índice el sitio adonde se ha de colocar el Santo Cuerpo, el cual se vuelve a ver en manos de los Discípulos del lado del coro, que es hacia la parte que apunta el Angel pasada una puente de madera.

3.ª.—La historia de esta tabla no es conocida, aunque puede pensarse sea la conversión de aquella Matrona llamada Lupa, que al arribo del Sto. Cuerpo del Señor Santiago empezó a favorecer a sus discípulos. Regístrase de la parte que mira al altar una mujer sentada con corona, vestida de brocado, manto azul caído a las espaldas en que se ve un escudito de armas con castillos y leones y una almohada. A la parte inferior de la derecha está un paje y a sus pies tres perros; a la izquierda tiene dos criados y detrás se ve un hombre vestido de negro; síguense a las mujeres al medio de la tabla dos Gentileshombres cubiertos y uno tiene al cuello cadena de oro. Está la Matrona con la mano izquierda que esconde la manga, puesta sobre la mejilla, y el índice de la derecha tiene extendido y en el regazo se ve una ardilla con collar y comiendo. Delante de sí tiene dos revestidos de diáconos, el uno arrodillado mostrándole la señal de la Cruz formada en un papel a modo de carta. Divide esta parte un avellano con fruto, y luego se ven otros dos diáconos, que parece conjuran vueltos hacia la parte del coro, adonde están dos serpientes, que miran con rabia y ceño a los que conjuran; remata con unos riscos elevados, y al pie se ve una cueva y a su boca una leona con cachorros y un león que viene a ella con caza».

Nota.—En esta descripción escrita en un gran pliego de papel marquilla, están trazados cinco arcos, como figurando los cinco cuerpos de que dice se componía el retablo, y dentro de cada uno de aquéllos la reseña de los asuntos de las tablas por el orden con que han sido enumeradas.

APENDICE C

Pinturas de estilo de Maestre Nicolás.

El trasaltar de León.—Además de las pinturas murales que quedan estudiadas, consérvase en la Catedral de León otra importante:

Ocupa uno de los paños del trasaltar y representa al *Ecce Homo* —la figura de Cristo es un postizo en lienzo firmado B. J. Neira, 1834, y es obra sin valor alguno—. La composición se divide por tres arcos rebajados a manera de paño de tapiz, las fi-

guras de los soldados y circunstantes muy variadas, los tocados singulares, y muy detallados los datos de indumentaria. A la izquierda y de rodillas una diminuta figura femenil orante con tocas y manto de monja; cuatro largas tiras con letreros.

La distribución de la escena y los mismos tipos con desmesurada nariz y boca, sugirieron al Sr. Gómez Moreno el recuerdo de las tapicerías francesas del siglo XV.

Su fecha presumible es de cuando Maestre Nicolás estaba en sus últimos años; si no de su mano pertenecerá al círculo inmediato de su influencia.

El retablo de San Miguel de Villalpando.—Ocho de las tablas que forman el retablo, de San Miguel de Villalpando (provincia de Zamora), presentan semejanzas que las relacionan con las obras de Maestro Nicolás. Han sido estudiadas y rectamente definidas por D. Manuel Gómez Moreno. El crítico alemán Dr. Mayer publicó la noticia en su citada *Geschichte*, mas equivocó el titular que no es San Lorenzo, y olvidó citar al *Catálogo Monumental* del sabio español por él consultado en el Archivo del Ministerio.

Son cuatro escenas (1 por 7 m. 0,90) de la leyenda de San Miguel y cuatro tablas con figuras de Santos aisladas.

I. Los ángeles buenos con túnicas blancas y cruces arrojan al infierno a los ángeles malos que son recibidos por demonios.

II. El ciervo asaeteado por los arqueros.

III. Varios Obispos que salen de la ciudad y clérigos de blanco arrodillados contemplando el prodigio.

IV. Construcción de la Iglesia de San Miguel de Monte Gárgano: dos carros como el que se ve en la tabla de la *Traslación* entre peñas llevando piedras, las cargan obreros, tipos realistas con trajes medio moriscos.

V-VIII. San Pedro, Santo Obispo, San Sebastián, con traje de señor de entonces, ropón ceñido, abierto, y toca moruna con caída y San Andrés; figuras sueltas de 1,35 de alto muy deterioradas.

Tablas en Nuestra Señora del Templo de Villalpando.—Dos medios tableros que sirven de mesa de altar (1,44 de alto): *La Circuncisión de Cristo* y *La Muerte de la Virgen.*—«Son admirables —escribe el Sr. Gómez Moreno en su obra citada— de vigoroso acierto y limpia coloración, nimbos de oro con negro y a veces el nombre del personaje, ropas brocadas.

Otras obras influídas por Maestre Nicolás.—En Tapioles (Zamora) vió el señor Gómez Moreno más pinturas de clara filiación en la escuela que estudiamos.

En la Colección Basabe, de Bilbao, una tabla con la *Pentecostés* recuerda las pinturas bajas del reverso de las puertas del altar de Tordesillas.

El friso del soberbio techo de carpintería morisca, que cubre la capilla mayor en Santa Clara de Tordesillas, ostenta unas grandes figuras de Santos, de medio cuerpo, pintadas entre 1449 y 1457; no son de mano de Maestre Nicolás, pero sí quizá eco de su arte.

Un escultor animalista del siglo XIV

por R. de Orueta

Las dependencias de la catedral de Pamplona —claustro, refectorio, cocina, sacristía—, son construcciones que, además de tener un gran interés por sí mismas, constituyen, vistas en su totalidad, un buen museo de escultura medieval. Todo tiene allí un sentido por su valor propio, o por la relación y armonía que guarda con la totalidad de la obra de que forma parte; nada se entromete ni llama la atención a destiempo; todo es discreto, está en su sitio y se contenta con estar en él. De este modo se han podido formar aquellos conjuntos tan hermosos, pero también por esto mismo han pasado algunas obras totalmente inadvertidas a pesar de su gran valor y a pesar de que muchos y muy notables escritores nuestros y de otras naciones hayan tratado, en ocasiones diferentes, de darlas a conocer.

En todas las historias del arte español ocupan un lugar preeminente las esculturas de la puerta que desde el claustro da entrada a la iglesia, el grupo de la Epifanía labrado por Jacques Perut, el San Pedro y el San Pablo que guardan la puerta de la capilla de Barbazán, obras todas que parecen datar del siglo XIV; así como el sepulcro del pretendido Lionel de Navarra, que más parece ser de algún personaje de la familia Garro, el del obispo Asiain, las portadas del Arcedianato y del Refectorio, y la de la antigua sala Capitular, más conocida por «La Preciosa», que forman en su totalidad una de las colecciones más bellas de esculturas del XV que tenemos en España.

En cuanto a los capiteles historiados, hay alguno que ha sido reproducido por el vaciado y figura en nuestro Museo de Reproducciones y en el de la Cámara de Comptos de Pamplona, pero no sé de ninguno que aparezca fotograbado en obras de arte o de historia, ni siquiera en folletos, y creo que también son muy escasas y que

nunca revisten el carácter de estudios las notas que sobre ellos se hayan publicado.

No es, pues, extraño que en un claustro tan conocido y tan divulgado como este de Pamplona, se encuentre todavía inédito, o poco menos, un escultor quizás único en la Europa medieval, por seguir una dirección que en aquellos tiempos no seguía nadie, y adelantarse a su época en unos cuantos siglos.

Me refiero a un artista que sólo labra animales, o que, cuando menos, por animalista es como acentúa su personalidad y como alcanza su genio el máximo de plenitud.

Y no es esto decir que los escultores góticos no hayan labrado animales, y que no los hayan labrado muy bien en ciertas ocasiones, pero siempre que los esculpieron los trataron como simples accesorios o figuras muy secundarias de escenas en que son hombres los protagonistas y los que atraen y encauzan el interés, y por esta causa no fué en aquellos donde con mayor fuerza se haya concentrado la observación y el estudio de la forma, ni de la expresión y el movimiento.

El artista que yo presento ahora no es así: es un animalista en el sentido más moderno, contemporáneo si se quiere, que pueda ofrecer este género; que compone sus cuadros sólo con animales y cuando tiene que figurar en ellos un hombre le reserva un papel muy secundario y lo labra muy someramente, cuidándose apenas de sus notas plásticas, dinámicas o emotivas.

Doy de él tres grabados que representan los tres capiteles que encuentro más interesantes: un león devorando a una cabra, corzo, o rebeco; el acto de la reproducción en el ganado de cerda; y lo que parece una suerte de toreo de aquellos tiempos. El primero está adosado al muro del templo, los otros dos dan al jardín del claustro y de modo tal que hay que salirse a él para poderlos contemplar, y los tres se encuentran en las galerías norte y este, que son las que hizo levantar en el siglo XIV el obispo Arnoldo Barbazán.

En el del león, que es el que más admiro, ofrece el artista una sabia combinación de masas y de líneas que guardan una discreta simetría —dentro siempre del espacio cuadrangular que se le ha asignado en toda la tira del capitel— y que partiendo de los extremos en los que las superficies son lisas, casi sin modelado, o de un modelado simple, sencillo, y de planos muy amplios, va llevando la atención al centro, donde están las cabezas, y donde los matices

técnicos aumentan, intervienen los cinceles finos, y la labra se hace más cuidada y más primorosa.

Pero hay algo más importante que la técnica y que arrastra con mucha más energía la atención hacia el centro; y es la expresión creciente. Si la cola del león, las patas del rebeco y ambas culatas subrayan lo que dice todo el grupo, las patas delanteras de éste —que aunque faltan se dejan adivinar—, los costillares de aquél y su garra, y las siluetas violentas de los dos, van creciendo en fuerza expresiva y conduciendo la atención a los cuellos y cabezas, que es donde está el centro del drama, donde aparece ya el mordisco y se entrevé la sangre que brota y el terror que acelera la huída, y la fiereza.

Es admirable la intuición que tiene este escultor de las líneas, los movimientos fugaces y los instintos de uno y otro animal, además de las formas de sus cuerpos o de los cuerpos y las actitudes de otros animales semejantes—que debía conocer no sólo en estado de reposo, sino en la inmensa variedad de sus actitudes.—Ha sabido hacer sentir en su obra la acometividad del león, su asechanza y agazapamiento felino de los que aún conserva rastros en la actitud, su fuerza, su ferocidad; así como la ligereza del corzo, la belleza de sus líneas que tanta simpatía provocan, la ansiedad y la angustia por salir del peligro, la impotencia y el dolor. Y todo esto componiendo muy bien, llenando el espacio prefijado con una sabia y bella combinación de masas y de trazos.

No es posible precisar si el autor habrá visto esa lucha con sus propios ojos, o si será un fruto de su inspiración aunque ayudada tal vez con algún recuerdo de la realidad. Desde luego, el corzo, cabra o rebeco —que por la mutilación de los cuernos no es posible asegurar lo que sea—, pudo verla en cualquier parte: la cabra y el corzo se dan en toda España y el rebeco se caza todavía en la cordillera Cantábrica y el Pirineo y es probable que en el siglo XIV abundara todavía más. En cuanto al león, es sabido que los reyes y magnates de la Edad Media, principalmente los de los siglos XIV y XV, solían tener como adorno de sus parques y jardines magníficas casas de fieras y aun a veces ocurría, en la corte de Navarra más que en ninguna otra de España, que soltaran algunas en la selva para darse luego el placer de cazarlas. Pudo, pues, verlas el artista y tomarlas como punto de partida en su trabajo, pero no es tan fácil que las estudiara ni que las copiara, y mucho menos que viera nunca ni

estudiara en la realidad el acto de la acometida, el movimiento instantáneo, la emoción, el drama que nos presenta.

Pero ni el que esto escribe ni el que visita el claustro de Pamplona o mira los grabados que aquí se presentan, es probable que haya visto en su vida a un león acometiendo a un animal que huye, ni a una cabra, corzo o rebeco, que se quiere librar de una fiera, y sin embargo, es casi seguro que afirmen, y que lo afirmen con plena sinceridad, que ese grupo está admirablemente observado y sentido con deliciosa pasión. Y esto afirman porque toman como base de su juicio la verosimilitud emocional, que es la que se va formando poco a poco con el pasar de las impresiones, de las visiones fugaces y por esto mismo imprecisas, y de todo aquello que con causa aparente o sin ella nos hace sentir; y estas huellas del sentir bellamente armonizadas por el temperamento peculiar de cada uno forman ese sedimento, ese mundo de la emoción, que es de donde brota el arte, y la crítica, y los goces internos de cada contemplador, y que si muchas veces no corresponde de un modo exacto con el mundo de la verdad, si así se quiere llamar al mundo de las realidades, no hay que tomar a éste muy en serio como a un último juzgador, que el arte es goce espiritual y el goce es sentimiento y la lógica del sentimiento, se rige por leyes muy especiales, que admiten la imprecisión y la vaguedad y hasta el absurdo, y da lugar, por fortuna, a esa otra verosimilitud emocional, mucho más fina, más delicada y quién sabe si tan cierta por lo menos, como la verosimilitud de la razón.

Y de ahí es de donde principalmente han debido brotar estos capiteles, del sentimiento del escultor, más que de su estudio y de su observación externa; de ese fondo interior donde se encuentran las impresiones varias que luego la inspiración recoge, armoniza y da forma plástica. Aunque son tres grupos de animales, o en donde los animales desempeñan el principal papel, a poco que la atención se fije en ellos descubre que están vistos, sentidos y formados en un alma de hombre y con el fin de impresionar y de impresionar gratamente a las almas de los otros hombres; los actos que en ellos se representan son actos de animales, pero el sentido de su emoción, el germen de donde nacen, la evocación que provocan y hasta el goce que producen y explican, son humanos, profundamente humanos, quizás algunas veces concomitantes o en los lindes de la animalidad, pero siempre humanos y hasta me atrevería a decir que universalmente humanos.

Y esto que ocurre con la expresión, ocurre también con la forma. En el capitel del león, el cuerpo del rebeco, que era fácil ver en muchos lugares, está admirablemente traducido; el cuerpo del león tampoco está mal, pero la cara de éste, se conoce que el artista no pudo, o no quiso tomarse el trabajo de estudiarla directamente y se ha ido sin darse cuenta a lo que él conocía, a lo que él tenía dentro de sí, a ese fondo de impresiones pasadas, a la cara del hombre algo desfigurada, y ha tratado los ojos y las cavidades orbitarias como las de los hombres, y los pómulos, y la nariz, y las entradas del pelo o melena, y ha resultado una cara de hombre más que de león, de hombre muy feo, de nariz muy roma, muy mal encarado, pero de hombre al fin, y que por ser de hombre precisamente y de hombre feo y chato y malo acentúa la emoción de fiereza que produce todo el león y le da un sentido humano que la hace todavía más apta para impresionar a hombres.

Y esto que hace con las formas lo hace en mucha mayor escala con los sentimientos. El capitel de los cerdos presenta una agrupación tan vulgar que en la vida real no impresiona a nadie; pero hay algo en la cara del cerdo macho y en esa pata que se posa sobre la hembra que ya no es tan vulgar ni tan indiferente. Y no es sólo lubricidad grosera y lubricidad de animal lo que inspira, que hay también lubricidad humana, más grosera y más torpe que la de animal pero de hombre al fin; y hay matices, algo de la emoción de caricia aunque sólo en embrión, y de ansia y hasta de afecto puro, que ya no son sentimientos animales: y todo ello está expresado más que como los animales lo expresan en la realidad, como debieran expresarlo para causar efecto al hombre.

Y si de este pasamos a los demás capiteles y los estudiamos bien siempre veremos el mismo ideal o la misma aspiración de producir una emoción profundamente humana mediante unas formas, unas actitudes y unos contornos muy posibles o muy verosímiles en el animal.

En cuanto al tiempo, hay que suponer que este admirable escultor, quizás único en su género en toda la Europa medieval, debió labrar sus capiteles en la primera mitad del siglo XIV, pues de este tiempo data toda la edificación de que forman parte, que como ya tengo dicho, hizo levantar el obispo Barbazán.

Y es además muy probable que fuera francés. Me inclino a creer esto porque Navarra estuvo unida precisamente hasta una buena

parte del episcopado de Barbazán, a la corona de Francia, país donde poco tiempo antes había nacido el arte gótico y donde se acababan de levantar los más bellos monumentos de este estilo, tanto en arquitectura como de escultura, y los artistas franceses, por esto mismo, eran los más celebrados de entonces. Porque también fué francesa la dinastía d'Evreux que siguió en Navarra a la de los Capetos, y francés era, del mismo modo, el obispo Arnoldo de Barbazán, quien comenzó a levantar el claustro después de una larga estancia en París, el foco más brillante del arte de entonces y de donde es muy probable que trajera sus artistas. De todos modos, no hay datos ciertos, ni documentos, ni siquiera un estilo conocido de otras obras que nos pudieran dar alguna luz; no hay más que un escultor aislado, que parece brotar por sí mismo sin que lo haya sembrado nadie, y que es admirable.


Claustro de la catedral de Pamplona. Capitel del toro.


Claustro de la catedral de Pamplona. Capitel de los cerdos.



Claustro de la catedral de Pamplona. Capitel del león.

Arquitectura hispánica

El sepulcro de Toya

por J. Cabré.

I

ANTECEDENTES

Preámbulo.—Hay un período arqueológico español que se caracteriza por la existencia de piezas importadas púnicas, griegas e itálicas, entre otras muchas de carácter local, descubiertas en santuarios y, sobre todo, en las necrópolis andaluzas de incineración. Esta cultura viene llamándose ibérica, pero es apelación engañosa, pues concierne a las comarcas meridionales, de donde precisamente el iberismo quedaba alejado, por interponerse aquí la gran civilización tartesia; y además, necesitamos de dicho nombre para aplicarlo al arte nuestro primitivo neolítico, persistente muchos siglos con fijeza en la región del Ebro, o sea la Iberia propia, donde no se manifiesta dicha otra cultura. En consecuencia, será preferible, de acuerdo con la iniciativa del Sr. Siret, acogida por el Sr. Gómez-Moreno, denominar «período hispánico» a este con el que se inicia la arqueología histórica española.

Abundan esculturas y pinturas correspondientes al mismo, y también vasijas a torno, armas, alhajas, restos de carros, bocados de caballos, etc., dando idea de una civilización original, que no llegó a rozarse con la cerámica barnizada de rojo, que llaman *sigillata*, imitación de la aretina; pero sí alcanzó la *campaniense* con barniz negro, propia de una fase anterior, coetánea de la conquista romana, comprobándose lo mismo por la ausencia absoluta de monedas. Determinan sus límites históricos, por consiguiente, las colonizaciones greco-púnicas y la romanización de la Península, y su cronología comprende los siglos VI a II antes de J.-C. Era lamentable la falta de monumentos arquitectónicos de este período, reducíanse a tal cual muro,

viviendas rudísimas y fosas sepulcrales sin arte; mas este gran vacío llénase ahora con un edificio entero y restos de otros, armonizando perfectamente dentro del cuadro que marcaba lo antes conocido.

Localización.—Entre las comarcas más fértiles en hallazgos de este período hispánico, descuellan la de Granada, en su parte septentrional, algo de Córdoba y la de Jaén, con Cástulo por metrópoli, correspondiente a la moderna Linares, cuya riqueza minera será hoy débil supervivencia de la que ostentaría aquella otra ciudad en lo antiguo, cuando sus famosos yacimientos argentíferos atraerían explotadores de todo el Mediterráneo. Para esta región era vía natural de acceso la cuenca del Guadiana Menor y el Fardes, con sus desembocaduras en Abdera, Urci y Baria (Adra, Almería y Villaricos), pasando necesariamente por entre las sierras de Mágina y Cazorla, donde cumple localizar el *Saltus Tugiensis*, según Plinio, que recibió su nombre de una población, Tugia, Municipio Flavio y residencia de la legión VIIª Gemina, situada cerca, hacia Sureste de la confluencia del Guadiana Menor y el Guadalquivir, hoy Toya, caserío dependiente de Peal de Becerro.

Constituyen supervivencias de la antigua ciudad, dos núcleos de casas, llamados Toya y Hornos, unos cuantos cortijos dispersos, una ermita con advocación de San Marcos, restos de castillo moruno y, sobre todo, cantidad enorme de ruinas, bajo tierra y por la superficie; asímismo, en los linderos y bardas de las parcelas, terrenos de regadío en su mayor parte, abundan sillares labrados, columnas, inscripciones, etc., que suelen utilizarse frecuentemente como materiales en las obras de los cortijos, donde los hemos visto y sacado apuntes y notas en gran número. Todo ello es romano, como lo son los mosaicos, que aparecen de vez en cuando en el desfonde de los terrenos de labor; pero enfrente del castillo, al otro lado del río Toya y sobre una meseta, distante un kilómetro, en dirección al norte, que llaman cerro de la Horca, se oculta la necrópoli de la ciudad prerromana, objeto principal de este estudio, la cual se extiende por las faldas de dicha loma, y al parecer también por los cerrillos inmediatos.

El hallazgo.—En 1909 llevóse a Granada para venderla una porción de cacharros de los llamados ibéricos, en su gran mayoría pintados, una escultura de cuadrúpedo, una caja cineraria de piedra y restos de otra; el vendedor declaró haberlo comprado en Peal de Becerro. Luego, en 1914, un erudito de Granada, D. Agustín Caro Riaño,

publicó en el *Noticiero Granadino* (1), bajo las iniciales P. Z., varias impresiones arqueológicas, fruto de sus viajes, y principalmente se detuvo en dar razón de un edificio subterráneo, probablemente romano, según él, descubierto unos seis años antes cerca de Toya y en término de Peal, aludiendo a las piezas arriba dichas, que se extrajeron de allí y cuyo paradero ignoraba. Con estos datos, recogidos por D. Manuel Gómez-Moreno, pude, en 1918, llegar sobre seguro y reconocer el monumento que, por extraña suerte, no había sufrido apenas deterioro en los diez o más años transcurridos desde su descubrimiento.

Este fué casual: arando un gañán, apodado «Pernazas», en tierras de D. Eugenio Trillo, vecinos ambos de Peal, atascóse la reja en una piedra, que vista luego y removida, puso al descubierto una cavidad como habitación. Hizo ir allí entonces a su familia sigilosamente y de noche, procediendo a la excavación del imaginario tesoro. Penetraron en la cámara, donde, efectivamente, enfiladas en poyos estaban las vasijas, cuidadosamente tapadas, que habían de contenerlo; las primeras reconocidas pagaron con hacerlas añicos el chasco de no guardar sino cenizas; después, el buen sentido se impuso, y recogidos los demás cacharros y llevados a Peal, allí se vendieron. El edificio quedó abierto y abandonado, sirviendo de refugio contra la lluvia; penetrábase durante algún tiempo por la abertura de la cubierta, producida al arrojar el «Pernazas» la losa que la cubría en el interior del monumento, y después por la puerta de él, ante la que hicieron una rampa los profanadores de la necrópoli adjunta.

El sitio del hallazgo, según va dicho, es un cerro en las estribaciones de la sierra de Cazorla, y precisamente el último sobre la parte derecha del arroyo de Peal, dominando su confluencia con el río de Toya; su altura máxima sobre los terrenos que le rodean es de unos sesenta metros y, sobre el nivel del mar, cuatrocientos ochenta. Según el Mapa Geológico de España, corresponde al terreno subcretáceo; es de suaves laderas, principalmente accesible hacia Nordeste y, roturado de largo tiempo, se utiliza para el cultivo de cereales; hacia el centro de la meseta que forma su cumbre existe el edificio en cuestión.

(1) Dicho artículo se reprodujo íntegro en la revista de Jaén titulada: *Don Lope de Sosa;* año III, n.° 32; agosto de 1915.

Itinerario para visitar Toya.—Hasta hace poco tiempo era lo más conveniente llegar a Peal partiendo de Baeza y Ubeda; pero, dados los actuales medios de locomoción, se recomienda ir a la estación de Los Propios, en la línea férrea de Linares a Almería, de donde parten diariamente dos servicios de automóviles con el correo de Cazorla y Quesada, pasando por Peal.

Como quiera que Toya se halla cerca de esa vía, y a mitad de distancia próximamente entre la estación mencionada y Peal, el visitante, utilizando dicho servicio, debe apearse en el puente sobre el río Quesada o de Toya, que así se llama indistintamente, muy cerca del cual y al lado de la carretera hay una pequeña venta, o bien un poco más adelante, en el cortijo llamado de la Compañía. A menos de un kilómetro, a la derecha del camino vecinal y junto al cortijo de los herederos de D. Luis Ramos, se encuentra el cerro de la Horca, lugar del monumento funerario. Cuatro o cinco horas después pasan de regreso por aquel lugar los autos con el correo para Madrid: la visita puede hacerse así en un día cómodamente.

II

DESCRIPCION DEL MONUMENTO

La meseta del Cerro de la Horca es casi plana, probablemente debido a las roturaciones, y el sepulcro, que viene a ocupar su mitad, queda casi oculto bajo una capa de tierra de cincuenta centímetros, sin que pudiera apreciarse resto alguno de túmulo, contra lo que sucede en la necrópoli de Tútugi (Galera, Granada). (Fig. 1).

La planta del edificio acusa forma rectangular, aunque no exactamente, y se compone de cinco departamentos en tres naves. La puerta de entrada, abierta en el muro occidental corresponde a la de en medio, y su forma es un rectángulo de 1,70 por 0,64 metros de luz; la piedra del dintel mide 30 centímetros de grosor y poco menos las jambas, las cuales carecen de la escotadura que ostenta el dentil, con objeto de encajar la losa con que se cerraba el sepulcro. (Figura 2).

No tiene subdivisión alguna la nave central, y su longitud alcanza a 4,55 metros por 1,40 de anchura en el testero y 1,26 junto a la entrada. En ella, a partir de los huecos de comunicación con sus colaterales, hasta el fondo, corre un escalón o poyo, de 24 centímetros de

alto por 22 de anchura, al pie de los muros. En el del testero y a 60 centímetros sobre el poyo, se formó en el grueso de la pared un

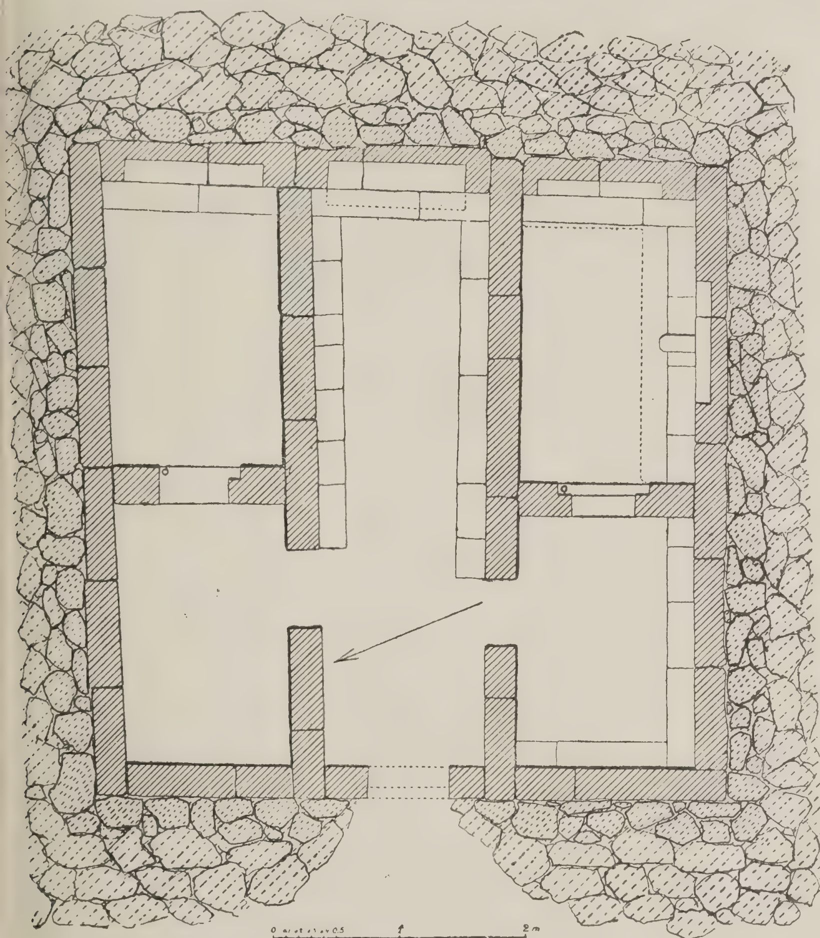


Fig 2.—Planta del sepulcro de Toya.—Escala: 1:50

nicho, de 43 centímetros de alto por 106 de ancho y 22 de profundidad, que tiene por base un tablero rectangular, volado, a modo de repisa, con moldura de nacela, sobresaliendo del muro 14 centíme-

tros. Las aristas en todo el contorno del nicho están chaflanadas. (Fig. 3).

No hay otro detalle digno de consignar, sino la sencilla cornisa, también de nacela y con 25 a 28 centímetros de anchura, labrada únicamente en los muros de ambos costados rematándolos, la cual se interrumpe, con simple corte en cuadrado, encima de las dos puertas. Igualmente corre esta cornisa por la cara opuesta de ambos muros

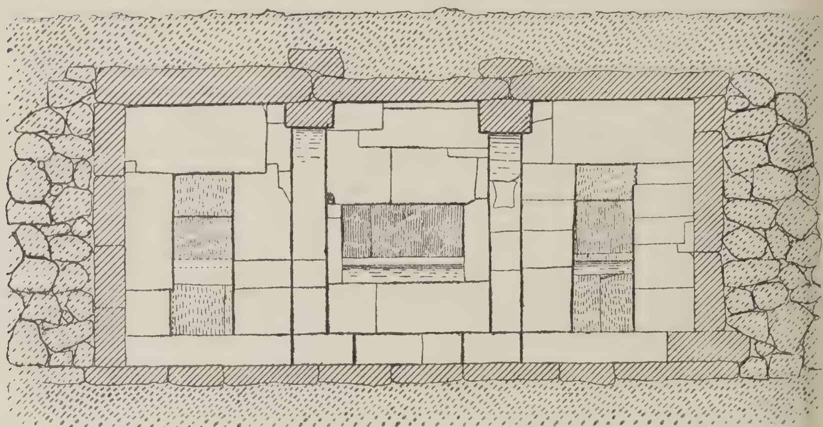


Fig. 4.—Sección transversal del sepulcro.—Escala: 1:50

hacia las naves laterales, lo que nos demuestra que tenía una finalidad más bien constructiva que estética o puramente ornamental. El techo se compone de grandes losas atravesadas de lado a lado; varía su altura entre 2,10 y 2,15 metros, por falta de horizontalidad a veces. (Fig. 4).

Las puertas indicadas, como se ve en las figuras 5 a 8, son análogas entre sí: tienen los dos últimos sillares de sus jambas recortados en curva, que daría forma de falso arco apuntado al vano si no se interrumpiese aquélla por la horizontalidad del dintel, y éste, precisamente en lo correspondiente al vano, sobresale de la haz del muro, por interrumpirse allí la moldura, que forma el resto de la misma hilada por ambas haces de los muros divisorios, como antes se dijo.

Las medidas principales de la puerta de la izquierda (fig. 6ª) son: altura, 1,88 metros; ancho, 0,62 metros en la base, 0,57 en el

arranque de la curva y 0,29 al terminarse la misma. Las de la derecha (fig. 6[b]), respectivamente, 0,58, 0,54 y 0,32. Una y otra abertura jamás han tenido cierre de madera, y todas sus aristas están achaflanadas.

En la puerta de a mano derecha, se distingue muy bien la talla de dos impostas, labradas por el intradós de las jambas, con relieve de uno a tres centímetros: la de la izquierda es lisa y mide 19 centímetros de alto; la otra, 21 por 26 centímetros en la parte superior, 13 en lo más estrecho y 16 en el final o base. La ornamentación de esta última consiste en siete ranuras horizontales. (Fig. 7).

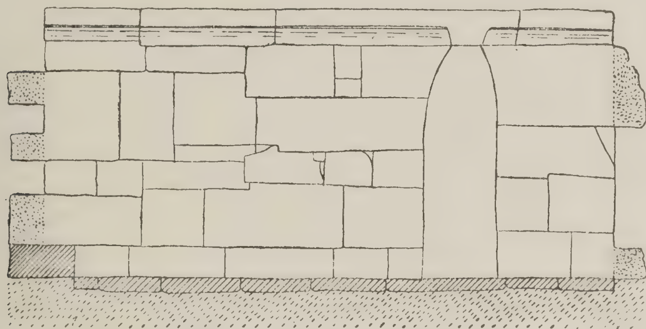


Fig. 5.—Muro divisorio entre la estancia central, las laterales de la nave derecha. Escala: 1:50

La cámara primera, entrando, a mano izquierda, desde el departamento central, carece de poyo: mide 2,05 metros por 1,35. Ella constituiría el vestíbulo de la cámara siguiente, para entrar en la cual hay una puerta de forma rectangular, de 1,37 metros de altura por 0,51 de ancho. Su dintel mide 0,51 por 1,13 y el umbral 0,24 por 1,12 metros. Dicha puerta, así como todo el muro que le corresponde, es de ejecución más esmerada por el exterior que por la parte interna, hacia donde los sillares tan sólo aparecen desbastados y casi en bruto. Unicamente en la jamba derecha aparece por el interior un rebajo en ángulo recto, para encajar en él una puerta de madera, con su pasador de cierre, que entraba en el agujero dispuesto al mismo lado. En el opuesto del dintel se ve otra muesca en sentido vertical, destinada al enchufe del quicio de la puerta misma. Mide la estancia colindante 2,22 por 1,40 metros. En su pared de

testero hállase otro nicho, a igual altura que el del departamento central y debajo corre el escalón o poyo adosado a la pared. La cornisa del muro medianero carece de moldura, volando en cuadrado.

La antecámara opuesta, o sea entrando desde el departamento central a mano derecha, lleva corrido el poyo en la pared frente a la entrada y en la del costado derecho, o sea hacia Oeste. La cor-

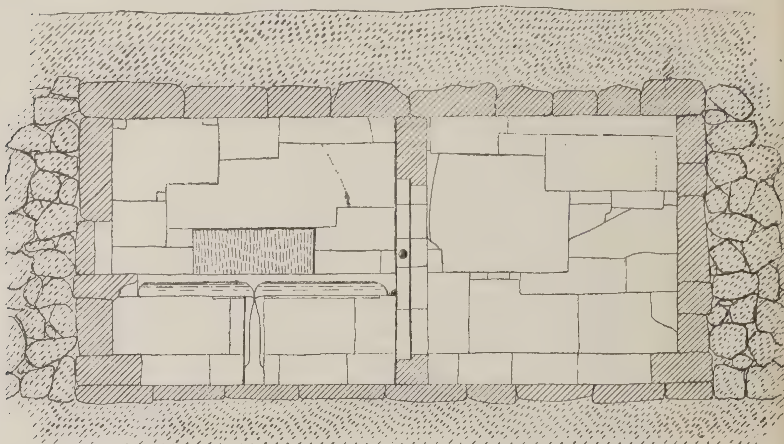


Fig. 8.—Sección longitudinal de las dos estancias de la nave derecha.—Escala: 1:50

nisa, con moldura de nacela, sólo corre sobre la pared medianera. Mide este vestíbulo 2 por 1,42 metros. (Fig. 8).

Penétrase en la cámara inmediata por otra puerta cuadrangular, como la de la nave opuesta, pero labrada con más esmero y perfección. Las jambas, el dintel y el umbral tienen hacia el interior un rebajo simétrico, para encaje de la puerta (Fig. 9), y existen a la par los huecos para el enchufe de los quicios y para el pasador que servía de cierre. Este se ve a la altura de 0,89 metros sobre el umbral. Por los anteriores detalles y otros que a continuación se expondrán, es de presumir que esa última cámara fué la principal del monumento. Hay en su testero un nicho, como los dos antes reseñados, con repisa de mayor vuelo, y en medio del muro de la derecha otro nicho, coincidiendo en altura ambos. Las dimensiones del último acusan un largo de 98 centímetros por 38 de alto, y ante él corre un tablero de piedra,



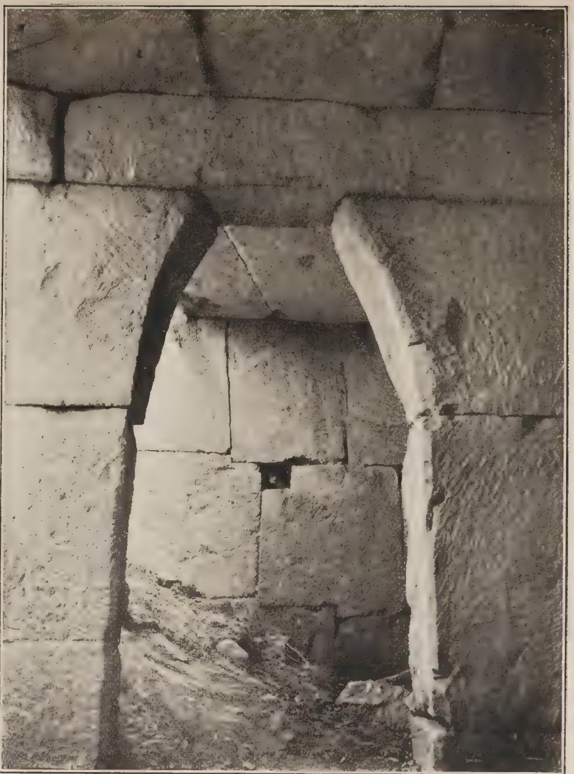
Fig. 1.—Vista del exterior del sepulcro de Toya.



Fig. 3.—Testero de la nave central.



b



a

Fig. 6.—Las dos puertas de la nave central, de comunicación con las laterales.



Fig. 7.—Puerta de la derecha de la nave central, con impostas talladas.

a modo de vasar, sostenido a la mitad por un pie, de 93 centímetros de altura, que avanza desde el suelo adherido al muro y recortado para salvar el escalón o poyo inferior. Su delantera vuela más aún por arriba, achaflanada toda, excepto su base. Además, el poyo lateral aludido corre por el testero también. (Figs. 9 a 12).

Estructura.—El edificio se asienta en un firme de conglomerado de cal y cantos rodados, sobre el que se tendieron las losas del pavimento, corridas por debajo de los muros divisorios sirviéndoles de

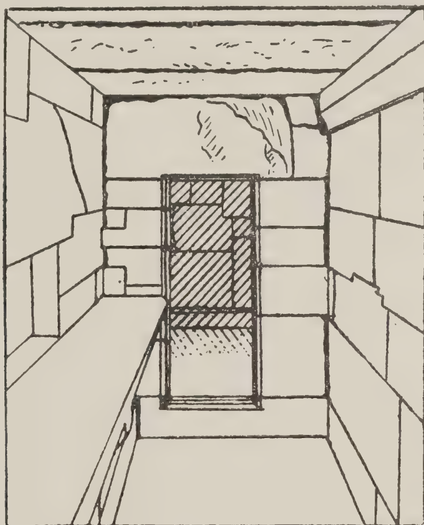


Fig. 9—Cámara del fondo de la nave derecha, con su puerta de entrada.

cimiento. Luego, estos mismos y los de contorno fueron levantándose sin guardar hiladas, con objeto de resolver libremente cuantos problemas se presentaran en el ajuste de los sillares y enlace de unos muros con otros.

Se utilizó para la obra una piedra caliza blanda y muy fina, que llaman sipia en aquel país, transportada de la cantera que hay detrás del cerro del castillo de Toya, por camino accidentado. Los sillares se labraron con instrumento de corte ancho, en varios sentidos, tendiendo a dejar más acabada la haz de ellos que daba al interior del monumento, y en los muros medianeros resultan más esmerados

los paramentos de hacia la nave central. De vez en cuando, en sitios poco visibles, hay algún sillar de superficie almohadillada, por no haberse labrado sino la periferia. Uníanse las piedras a hueso, sin mortero ni grapas, para lo cual se esmeró su labra en las caras o superficies de contacto, aunque a veces no acusen precisamente líneas horizontales ni verticales. No obstante, algunas juntas verticales

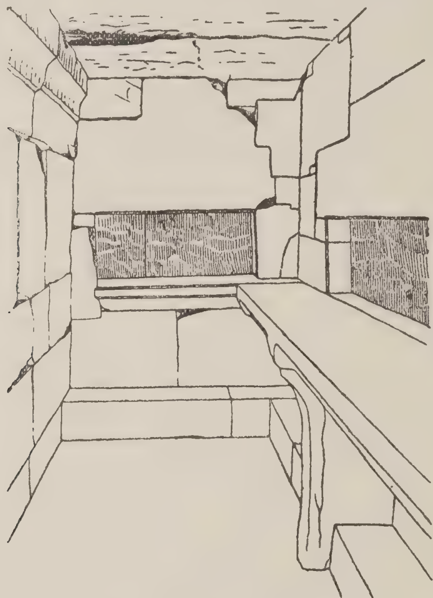


Fig. 10.—Testero de la cámara del fondo de la nave derecha.

de la hilada inferior están rejuntadas con yeso, tal vez para preservar de humedad el sepulcro.

Despiezo.—En la primera hilada, desde luego se observa una variación: donde no hay escalones ni poyos, los sillares están asentados de canto, y donde existen ellos se forman silmultáneamente con el muro, mediante sillares tendidos. En lo demás, abundan piezas de gran altura respecto de su base, pero sin guardar hiladas nunca, como ya se dijo, y dando lugar a escalonamientos y piezas de ajuste, que a veces sólo alcanzan profundidad exigua. Por consiguiente, se infiere

que la labra de los sillares se hacía *in situ*, conforme a las exigencias de acoplamiento de unos con otros, y esto se complica a veces en grado extraordinario: sirva de ejemplo el umbral del aposento de la nave derecha, que a su vez entra en la pared medianera y forma el poyo de la nave central. Desde la segunda hilada, cuando desaparece toda alineación en sentido horizontal, hay lujo de ángulos en escuadra, piezas y cuñas para establecer niveles de asiento; los cortes oblícuos son rarísimos.

El problema de enlace entre muros se resolvió con variedad: a veces una misma piedra acodada forma cara en dos o tres paramentos, o bien su ángulo constituye saliente para un muro transversal; pero lo más usado es el sistema de tizones, preferido cuando no se correspondían entre sí los niveles de encuentro de las hiladas; hay sillar con dos dentellones, y otros con una caja labrada en medio, como nuestras escopladuras de carpintería, donde entra un tizón o espiga. En la adjunta perspectiva isométrica del monumento, se acusan rigurosamente estas modalidades y los demás accidentes del despiezo. (Fig. 12).

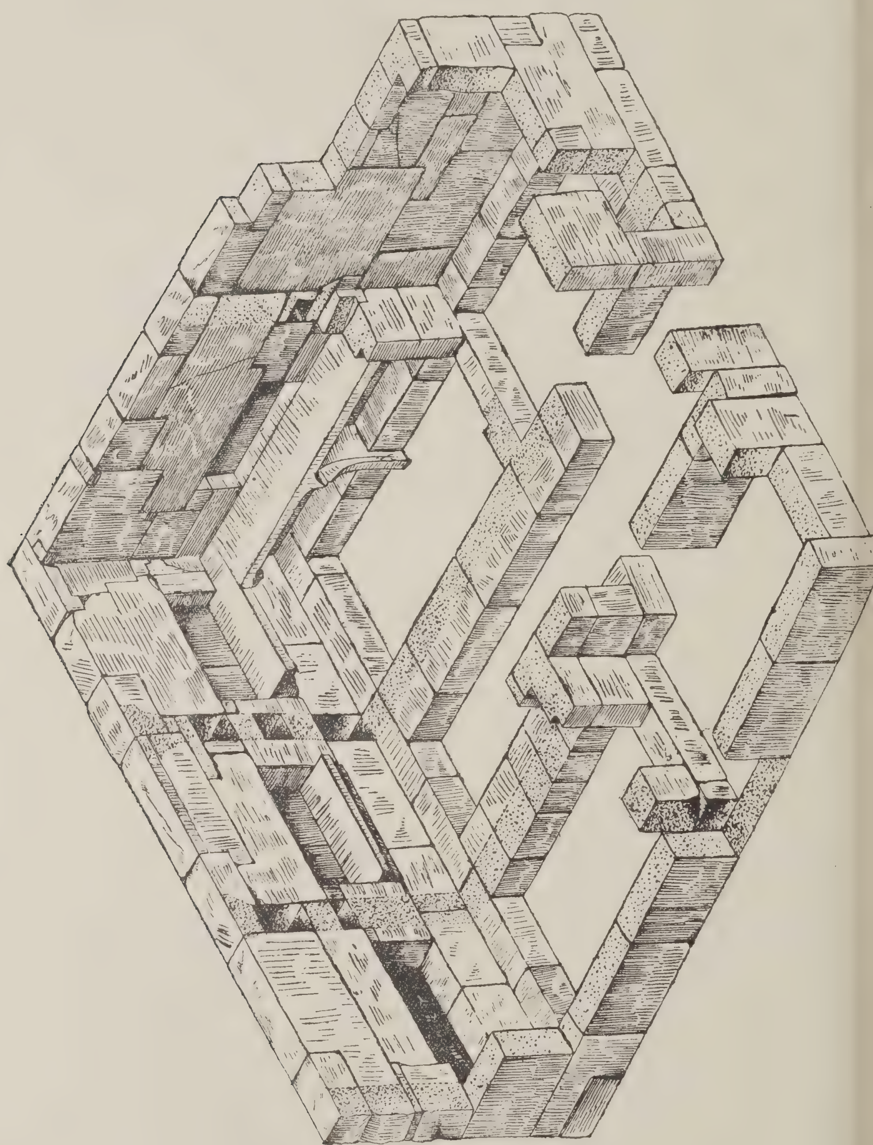
Una vez alzados los muros se hizo una minuciosa labor de repaso en las superficies interiores, igualando sus paramentos y chaflanes.

La cubierta se formó con losas horizontales, no muy llanas a veces, cuyo número es de 9 a 10 por nave, y encima se echó tierra, que no sabemos si alcanzaría a formar túmulo; pero hace inferir su existencia el ejemplo de la necrópoli de Galera, donde sepulcros análogos conservan su túmulo.

Para contrarresto de los muros exteriores se recurrió al sistema de adosar a ellos piedras en bruto, hasta la altura de la techumbre, en todo el perímetro del monumento, y aun sobre los extremos de las losas en el encuentro de las tres naves.

Estado de conservación—Del techo faltan tres losas; dos fueron levantadas por los descubridores del monumento, cuando penetraron en él, y la tercera, hace pocos años, por los obreros que han excavado la necrópoli contigua. Son las dos inmediatas al muro oeste en la nave izquierda y la primera de la central, que montaba sobre el dintel; éste se halla roto y caído dentro, y asímismo las cobijas.

Las losas del pavimento han sido levantadas en su mayor parte por los rebuscadores de tesoros, excavando algo, además, la argamasa de su cimiento.



84

Han desaparecido de la cámara izquierda la piedra del fondo del nicho y la horizontal que le servía de solero; también, alguna que otra cuña, para registrar su fondo en busca del tesoro. Posteriormente a mi estudio parece que han aumentado los deterioros, llevándose piedras para aprovecharlas, y hay temores de que la devastación prosiga, no obstante haberse declarado Monumento artístico el edificio, por Real Orden de 10 de junio de 1918.

III

AJUAR FUNERARIO

Con alguna probabilidad sabemos que proceden de este sepulcro los objetos siguientes:

Esculturas.—Una figura de cuadrúpedo, de piedra caliza blanda, sobre su plinto. Está sentado y se le acusan pezuñas como de carnero; pero, faltándole la cabeza, queda incierto si era o no representación híbrida, como la de Balazote. Mide 39 centímetros de alto por 51 de longitud. Fué adquirida por D. Manuel Gómez-Moreno en Granada; al anticuario de referencia, y cedida al Museo Arqueológico Nacional, donde figura. (Fig. 13).

Cajas cinerarias de piedra y yeso.—Una de caliza, lisa, con base rectangular, cubierta de a dos vertientes, y sostenida por cuatro pies (Fig. 14): perteneció, así como la base de otra mayor, al lote que fué llevado a Granada. Una tercera, del mismo tipo, quedó en Peal de Becerro y allí la dibujé. Tres más encontré destrozadas entre los escombros del sepulcro, donde se las abandonó como inútiles; son de yeso y obedecen al mismo tipo que las de piedra, excepto una, cuya tapa era tumba.

Cerámica importada.—Una crátera con figuras rojas y blancas sobre fondo negro. Es obra vulgar del siglo IV a. de C., imitación griega, importada de la Italia Meridional, donde se fabricaba, al parecer, esta clase de vasijas. Mide 42 centímetros de alto y ancho. (Fig. 15.ª).

En el anverso representa una escena dionisiaca, cuya figura principal es Baco, desnudo y sentado, al que dos genios alados, blancos, parece van a imponer un collar. La figura femenina de la derecha, también sentada y con peplo, lleva un tirso, y las otras dos, de sáti-

ros, a la izquierda, están desnudas. En el reverso hay tres figuras de varón envueltas en sus palios y dialogando, mal conservadas y difíciles de reproducir. Debajo de ambas escenas corre, en torno del vaso, una faja de meandros; encima, junto al borde, otra con una guirnalda de laurel, y por último, en el arranque de las asas, campean dos palmetas y cercos de ovas. Dichas asas aparecen ambas rotas, por igual y desde antiguo, pues están recubiertas de la misma concreción caliza que envolvía todo el vaso. Estas roturas, sin duda fue-



Fig. 13.—Escultura de piedra caliza.

ron hechas a intento, con el fin de que no pudiera utilizarse la crátera para la vida doméstica, en caso de ser profanada la sepultura, al igual que se inutilizaban las armas y otros objetos metálicos de cierto valor. Se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, que la adquirió, por mediación mía, a D. Víctor Linares, y éste a su vez del «Pernazas», a raíz del descubrimiento. Hoy está completamente limpia; pero nuestra reproducción, hecha antes, aun mantiene visible en parte la primitiva costra caliza.

Varios fragmentos, especialmente de cráteras, del mismo estilo que la anterior; en uno de ellos se ven parcialmente una figura de mujer vestida y llevando un tirso, y un genio alado; en otro, una

figura de mujer, también vestida, de pie, con tirso, y media figura desnuda, que tal vez represente a Sileno; además dos asas de un kylix; todo ello recogido por mí dentro del sepulcro. (Fig. 15[b]).

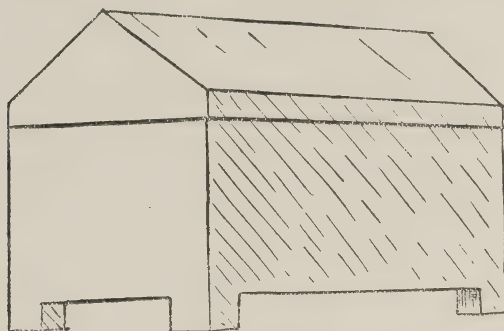


Fig. 14.—Cajita cineraria de piedra caliza.

Un vaso que recuerda la forma griega del skiphos, pero sin asas; mide 15 centímetros de altura por 10 el diámetro en su boca, y 7 el de su base. Es de barro amarillento, sólo visible al exterior entre dos grupos de zonas blancas y negras, que corren hacia la parte

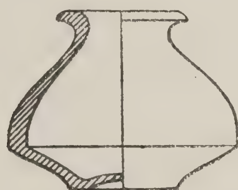


Fig. 17.—Vasito bañado por fuera de rojo brillante. Escala $^1/_2$. Col. Gómez-Moreno.

superior del vaso; el resto fué pintado de rojo bruñido, y en su base hay tres círculos concéntricos de rojo mate. Vendido en Granada, su paradero actual se desconoce. Otro igual apareció en la necrópoli de Almedinilla, y se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba. (Fig. 16[a]).

Al mismo orden de cerámica pertenecen dos vasitos con boca estrecha y panza muy ensanchada, completamente bañados por fuera

de color rojizo brillante. Uno de ellos queda en poder de D. Manuel Gómez-Moreno; el otro pasó a D. Antonio Vives; miden ambos 43 por 70 milímetros y 55 por 75, respectivamente. (Fig. 17).

Un vaso, de cuello desproporcionadamente amplio respecto de la panza, decorado con fajas horizontales, de tinte rojo oscuro. Mide 9 centímetros de altura por 7 de diámetro en su boca, y lo posee D. Pedro García Faria, por compra directa al anticuario Torres, de Granada. (Fig. 16[b]).

Un plato, teñido de rojo brillante, con los bordes rebatidos al exterior, a modo de escota y algo convexo por el medio. Tiene un pequeño taladro en el borde, para colgarlo. Pertenece a D. Manuel Gómez-Moreno y mide 25 centímetros en su diámetro. (Fig. 18).



Fig. 18.—Plato bañado todo de rojo brillante.—Escala $^1/_3$
Col. Gómez-Moreno.

Cerámica indgena.—Un vaso de forma cilíndrica y con gollete: sobre el tono rojizo claro de la arcilla va pintada en color más oscuro una decoración de líneas horizontales, pareadas, que lo distribuyen en dos zonas, y dentro de ellas alternan grupos de semicírculos concéntricos y de líneas onduladas, hechos sin duda con un pincel o instrumento pectiniforme. Mide 23 centímetros de altura por 20 el diámetro. Hállase en la colección de D. Manuel Gómez-Moreno. (Fig. 16[c]).

Entre los restos de vasijas, hechos pedazos por los exploradores y hallados por mí en el sepulcro, figuran varios del mismo tipo y decoración.

Dos ollas cinerarias, sin asas, que van progresivamente ensanchando hacia su base, que es convexa y con una exigua concavidad en medio. Tienen decoración de color oscuro rojo, en fajas anchas y entre ellas semicírculos y ondulaciones, como en el vaso anterior. La olla mayor, que mide 30 por 35 centímetros, la posee D. Manuel Gómez-Moreno, y la otra, D. Antonio Vives; sus dimensiones son 26 por 26 centímetros. (Fig. 19[a y b]).

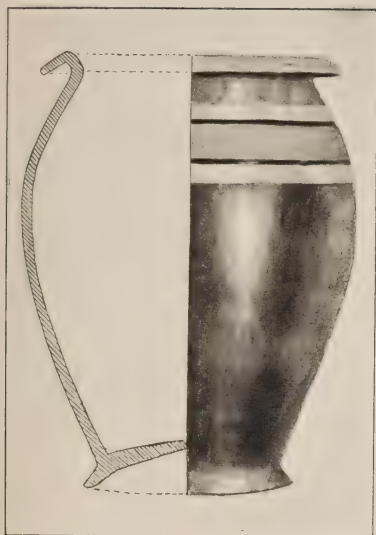


Fig. 11.—Vista parcial de la estancia del fondo de la nave derecha.



a

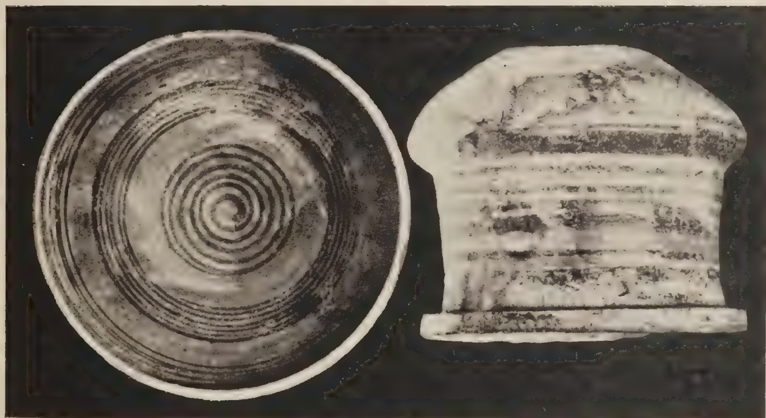
Fig. 15.—Crátera y fragmentos de otra, halladas en el interior del sepulcro.



a

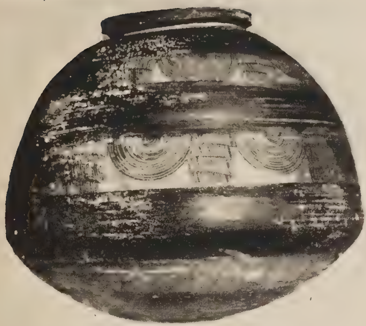


c



b d

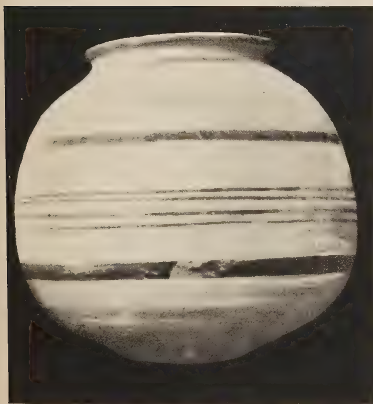
Fig. 16.—Cerámica importada e indígena del ajuar funerario.



a



b

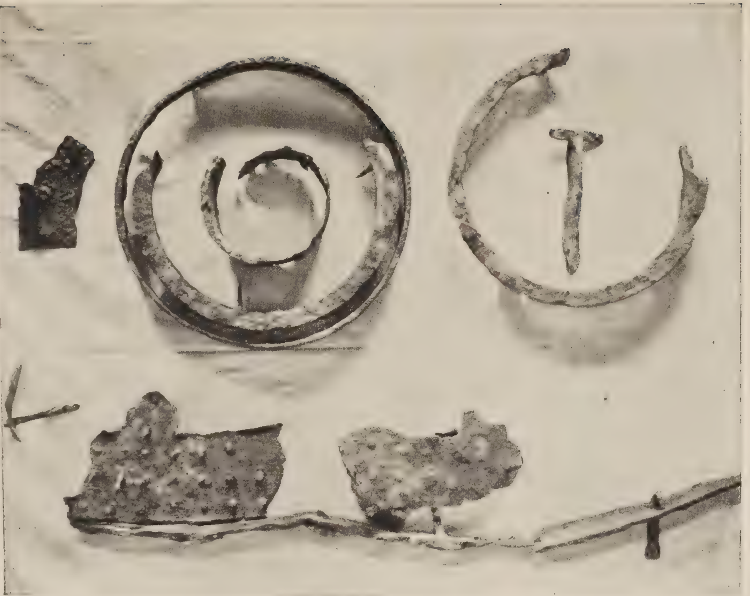


c



d

Fig. 19.—Cerámica indígena del ajuar funerario.



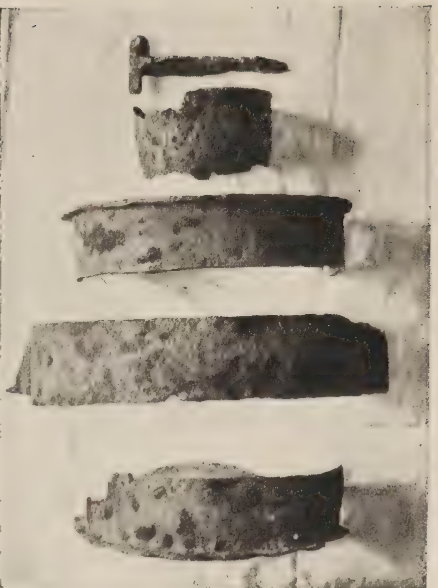


Fig. 21.—Restos del armazón de las ruedas de un carro.

Tres ollas más pequeñas, que se decoraron con dos o tres zonas de líneas paralelas en sentido horizontal. Miden, 60 por 95, 100 por 105 y 90 por 120 milímetros, respectivamente, y pertenecen a los señores antes mencionados. (Fig. 19[d]).

Cuatro ollas, casi del todo esféricas, con angosta base y boca estrecha, de bordes poco salientes. Las dos primeras se decoran con tres líneas anchas de rojo oscuro y un grupo de otras más finas, (fig. 19[c]), la tercera, con tres líneas anchas horizontales, bastante espaciadas entre sí, y acompañada con tercios de círculo la del golle-



Fig. 20.—Urna cineraria, con pinturas de rojo oscuro. Col. Vives.

te. (Fig. 20). Mide la una 25 centímetros de alto por 14 de diámatro en su boca, y está en poder de D. Antonio Vives; de las otras dos se desconoce su paradero, y la cuarta, que debe de estar en Granada en poder de un anticuario, carece de pintura (1).

Algunos platos, como escudillas, que se utilizaron comúnmente como tapaderas de las urnas cinerarias. Son de barro amarillento y decoran su interior tres zonas de líneas en espiral, siendo la del

(1) Según referencias hay otras tres ollas cinerarias del mismo tipo: dos de ellas las posee D. Víctor Linares, y la tercera figura en el Museo Arqueológico Nacional, que la adquirió a Don Román Pulido, y éste la obtuvo en Peal de Becerro de la persona a quien la donó el «Pernazas».

centro de trazo más ancho. Conocemos seis ejemplares de estos platos, uno de ellos a modo de tazón y los otros algo menos profundos. Los conservan los señores Gómez-Moreno, Vives, García Faria y Linares, y el diámetro de la boca de ellos oscila entre 14 y 18 centímetros. Fragmentos de otros había también entre los escombros. (Fig. 16[d]).

Objetos de hierro.—Todos los que describimos fueron desdeñados por el «Pernazas», por su mal estado de conservación, y los hallé entre los escombros en el interior del monumento. Unos pertenecen a armas ofensivas y defensivas de guerreros, y otros, al armazón de un carro.

Entre los primeros hay una empuñadura y parte de la hoja de una espada de las llamadas falcatas; además, una bola como remate de empuñadura de antenas; restos de vainas de espadas, que pertenecerían a cualquiera de los anteriores tipos, puesto que no difieren entre sí; un regatón incompleto de lanza y restos de un casco con su botón de remate, como otro descubierto en Galera y de igual tipo que los conocidos de bronce.

Por los restos de armazón de carro descubiertos en este sepulcro no se puede intentar una restauración ideal de su caja, pero sí de las ruedas. A ellas pertenecen las piezas siguientes:

Dos abrazaderas para enlazar los rayos con las pinas, las cuales estaban totalmente revestidas por dos planchas gemelas unidas entre sí por series de clavos remachados. Estas abrazaderas miden 9 centímetros de ancho, y 3 el hueco entre las chapas que las constituyen.

Además, varios trozos de llantas, de unos 43 centímetros, término medio, de longitud, por 2 de ancho y uno escaso de grosor, dando corte rectangular y con clavos a distancias de 11 centímetros, que tienen su cabeza alargada, como hoja de laurel, y su punta doblada en remache. Dada la curvatura que estas llantas presentan uniformemente, se ha podido inferir con precisión su circunferencia. Claro está que ellas sirvieron para revestir las pinas, al modo como ha seguido usándose en las carretas de algunas regiones de nuestra Península.

Dos aros para reforzar el cubo de las ruedas, con 22 centímetros de diámetro por 5 de anchura, y conservan todavía adheridos los cuatro clavos con que se sujetaban a la madera. Ambos tienen el borde exterior rebatido en ángulo recto, de 2 centímetros de saliente por medio de espesor.

Otro aro de cubo, con 25 centímetros de diámetro, sin borde revuelto y sólo con tres clavos de sujeción. El corte de este aro es en forma de cono truncado.

Otro aro, del mismo corte que el anterior, con 11 centímetros de diámetro por seis de anchura. No se aprecian en él indicios de haber tenido clavos.

Un pasador, que sujetaba el cubo al eje del carro.

Por último, muchos clavos sueltos y fragmentos de piezas, de forma y uso indeterminados. (Véase fig. 21).

Con los anteriores elementos de hierro me fué relativamente fácil la reconstrucción de las ruedas del carro a que pertenecían, según se reproduce en la figura 22, debiendo hacer constar que la media rueda de la izquierda está hecha a base de estos elementos, y la otra media, cuyas pinas en parte se hallan al descubierto y cuya llanta es de corte semicircular, se ha dibujado con arreglo a las piezas descubiertas en sepulturas de la misma necrópoli, de que se hará mención en otro capítulo.

Objetos de cobre.—Un disco de 13 centímetros de diámetro, roto en dos mitades, y con medallón central donde se representó repujada y cincelada una cabeza de león de estilo arcaico, a modo de Gorgona. Conserva restos de dorado en toda la zona relevada, así como junto al borde entre dos líneas circulares, de fino grabado. La rotura fué hecha deliberadamente para inutilizarlo, como con las asas de la crátera antes mencionada, y la interpretación susodicha se debe a D. Manuel Gómez-Moreno, después de mucho tiempo de considerarse inexplicable. El disco fué adquirido por mí en 1912, directamente de la familia de su descubridor. (Fig. 23).

Además recogí entre los escombros el borde de un sítulo, de 12 centímetros de diámetro, y un fragmento de vaso con anillos relevados hacia el exterior.

Resta exponer el lugar que ocupaban los objetos dentro del monumento, advirtiendo que sobre el particular sólo poseemos referencias de su descubridor, en parte comprobadas por mí personalmente.

En el vasar lateral de la cámara de la derecha, y ante su nicho, estaba la crátera italogriega, al parecer, sin tapadera y casi llena de cenizas y huesos humanos quemados. Las restantes vasijas y objetos de hierro y cobre se enfilaban a lo largo de los vasares y poyos de esta misma cámara y de su vestíbulo, y también, según «Pernazas», en el

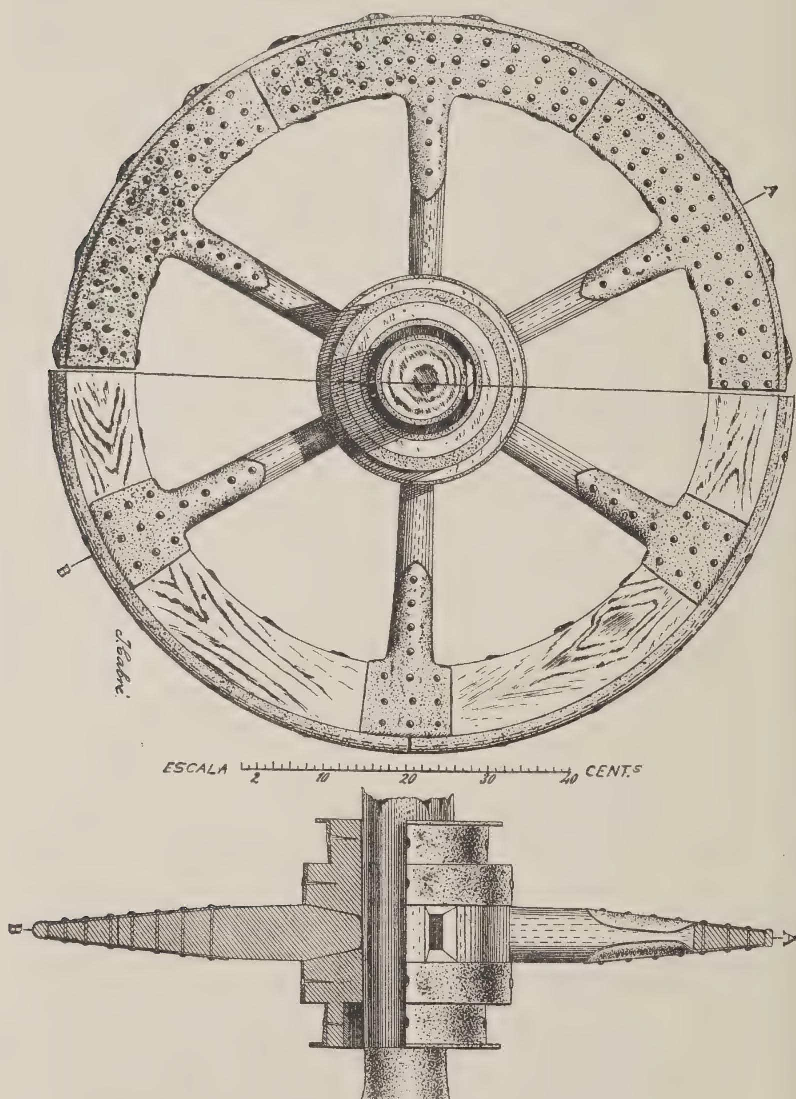


Fig. 22.—Reconstitución de dos medias ruedas de carro, según fragmentos descubiertos en el interior del sepulcro de Toya y en otras sepulturas de la misma necrópoli.

único poyo y nicho que hay en el testero de la cámara del fondo en la nave opuesta.

Todas las piezas de cerámica se encontraron revestidas de concreción caliza, mucho más densa por el lado de hacia la pared, concreción que cubrió a la vez el suelo de los vasares, dejando limpias

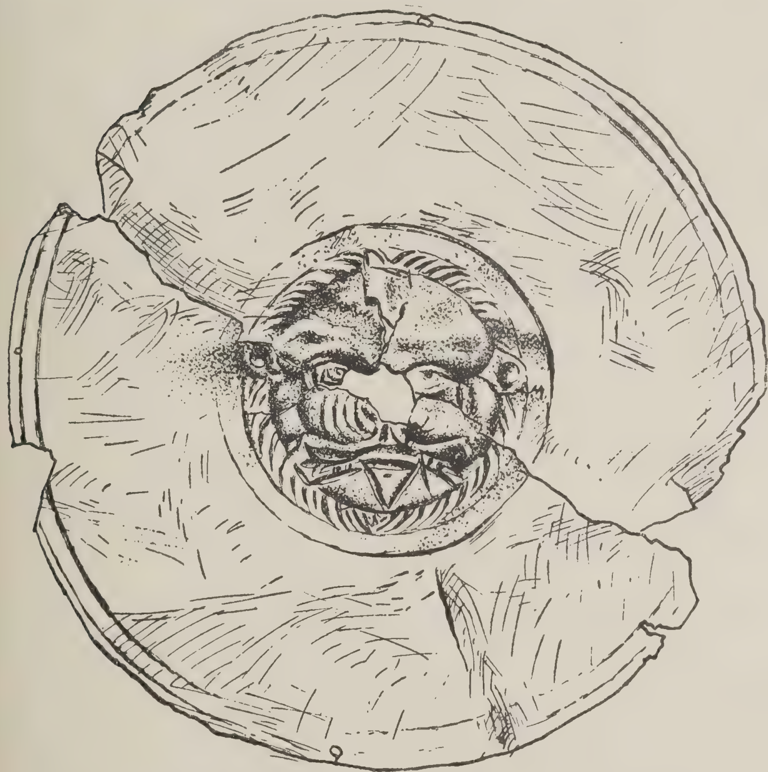


Fig. 23.—Disco de cobre dorado, con un rostro de león repujado y grabado.

las partes ocupadas por las vasijas y acumulándose alrededor, de modo que aparece a la vista en relieve una serie de anillos, sobre dichos vasares y poyos, que indican el asiento de las vasijas, cajas y demás objetos descritos, lo que me confirmó las referencias verbalmente suministradas por el «Pernazas».

De lo que hubiese en las otras cámaras, y especialmente respecto al sitio reservado a la figura de cuadrúpedo en la tumba, no podemos concretar nada, porque los informes son contradictorios. Hubo algunos que permitían dudar de si se halló dentro del monumento, pero el Sr. Caro, en su artículo, alude a él con claridad.

IV

OTROS HALLAZGOS EN LA NECRÓPOLI DE TOYA

El Cerro de la Horca, lugar de nuestro monumento funerario, parece ser el foco principal de la necrópoli prerromana de Tugia, la que ocupaba, según indicios, gran extensión. Se extendía por la loma de dicho cerro; traspasaba el vallecillo llamado de «la Salinilla», invadiendo los altozanos que hay hacia el Norte, y por el lado contrario vuelve a aparecer, traspuesto el arroyo de Peal, frente a la ermita de San Marcos, en los cerrillos del «Cortijo de la Mantellina». Ello lo he comprobado personalmente y se evidenció además con las excavaciones practicadas por ciertos rebuscadores de tesoros, vecinos de Peal de Becerro, que se llaman Tomás Corcera y Blas Salas, los cuales explotaron durante mucho tiempo la necrópoli, como cantera, deshaciendo los muros de sus sepulcros, para llevar las piedras que sacaban a Peal y luego para la construcción del puente, cunetas y firme de la carretera que nace en este pueblo y enlaza con la de Calancha-Belerda. (1)

Los numerosos objetos prerromanos que encontraron los aludidos obreros en las sepulturas, los vendían a D. Tomás Román Pulido, médico de Villacarrillo, entusiasta coleccionista de cuantas antigüedades se descubrían en aquella región de Jaén, y éste aumentó

(1) Entre las piedras que se llevaron a esta última obra, había muchas inscripciones romanas halladas en la zona de la Necrópoli romana contigua a la de Tugia indígena, de la que proceden otras lápidas, existentes varias en el Museo Arqueológico Nacional, de algunas de las cuales han tratado los autores siguientes:

Martín Gimena: *Anales eclesiásticos de Jaén.*

Ceán Bermúdez: *Antigüedades romanas*, Madrid, 1823, págs. 120 y 121.

Manuel Góngora: *Viaje literario por las provincias de Jaén y Granada.* Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 11, 3, 7.

Fray Salvador Laín: *Descripción del sitio llamado por los romanos Saltus Tugiensis.* Biblioteca de la Real Academia de la Historia, estante 18, grada 5.ª, n.° 62.

P. Fidel Fita: *Fr. Salvador Laín y Rojas.* Dos cartas inéditas de este franciscano ilustre. Boletín de la Real Academia de la Historia. T. LV, págs. 465-487.

Hübner: *Corpus inscriptionum latinarum.* II. números, 3.327 a 3.331.

considerablemente su colección, al costear más excavaciones en la necrópoli, llevando como obreros a los mencionados peones y poniendo al frente de ellas a un pobre hombre, analfabeto, llamado Ginés García, de Hornos de Segura. En esta segunda etapa de rebuscas ya no se despreciaron, como antes, los objetos de hierro, especialmente las armas, que aparecían siempre en mal estado de conservación. A medida que el Sr. Román Pulido lograba reunir un lote de objetos, los remitía al Museo Arqueológico Nacional, proponiendo su venta al Estado, sin jamás decir su procedencia verdadera y mezclando otros extraños, de carácter bien definido romano, hallados no pocos en un cerro junto al Estrecho de Miraflores, no lejos del cerro de la Horca y en otros sitios, que podría citar, según confesión verbal de los obreros Corcera y Salas, a quienes utilicé como peones en mi viaje de estudio al monumento antes descrito.

Los datos que he podido reunir acerca de la necrópoli de Tugia, en cuanto a su arquitectura funeraria y ajuares de sus sepulturas, en relación con nuestro monumento funerario, ya por vista directa del lugar y de los objetos, ya por referencias bibliográficas (1), son los siguientes:

Arquitectura.—Según el obrero Corcera, hubo hasta hace muy pocos años en la misma meseta del cerro de la Horca, a la distancia de unos veinte metros del monumento descrito y en dirección Sureste, otros dos, casi juntos, de igual tipo y dimensiones que el susodicho. Sólo quedaban de ellos las últimas hiladas de sillares en todo su perímetro, y los desmontó el mismo obrero, por encargo del propietario del terreno, para aprovechar su material en obras de ampliación del Cortijo de la Mantellina. Se aprecia aún visible la depresión del terreno en donde estaban.

Cerca del lugar de las dos sepulturas desaparecidas existe, tapada con maderos y tierra, la abertura de una galería vertical o pozo de corte circular, sin aparejo de piedra ni revestimiento alguno, pero con entalladuras a un lado y otro para poder descender al fondo. Corcera y Salas lo descombraron en profundidad de varios metros, abandonando luego la faena por cansancio. Ignórase, por consi-

---

(1) Tomás Román Pulido: *Joyas arqueológicas de la provincia.* Revista «*Don Lope de Sosa*», Jaén, n.° 81. septiembre, 1919, págs. 264 a 668; n.º 83, noviembre, 1919, págs. 21 a 25; número 86, febrero, 1920, págs. 53 a 56.

José Ramón Mélida: *Museo Arqueológico Nacional.*—Adquisiciones en 1919. Madrid, 1921, págs. 17 a 20, de la tirada aparte.

guiente, la finalidad de su construcción, y si se relaciona con la necrópoli preromana.

En cambio, a ella parecen pertenecer varios muros de sillería más menuda, que se ven asomar a la superficie, en el extremo Este de la meseta del Cerro de la Horca, determinando un cuadrilátero, y quizá los que se hallaron de trecho en trecho, al Norte del cerro, también en las lomas de la Salinilla.

Ningún otro dato concreto puedo aportar sobre arquitectura funeraria de esta necrópoli, porque, si bien los relatos del Corcera daban a entender que él destruyó cámaras de cierta importancia arquitectónica, ni remotamente pude atar cabos acerca de ello.

Esculturas.—La única se halla en el Museo Arqueológico Nacional: fué descubierta en Tugia, en terrenos de acarreo, y es un toro de pie sobre un plinto y labrado en piedra caliza blanda. Mide 21 centímetros de altura por 34 de longitud.

Cajas cinerarias de piedra.—Existen en el Museo Arqueológico Nacional, de la misma procedencia, cuatro cajitas más o menos labradas y otras varias lisas, de tapa plana, excepto una, que acusa arco de medio punto. La más interesante de las ornamentadas tiene una orla compuesta de un cordón trenzado, un contario y una franja de ovas en superficie plana, con los huecos y trazos verticales pintados de rojo. El frente de la cajita y las caras laterales, completamente llenas, llevan pinturas en rojo y negro, muy desvanecidas, que representan animales y signos muy difíciles de interpretar. La tapadera con que se cubre la misma caja no le pertenece y adorna todo su perímetro con ovas clásicas.

Sigue en interés a la anterior caja, otra con dos boceles y una escota en su tapadera, y debajo, en el borde, una orla determinada por otros dos boceles sobre línea de ovas planas. Un tercer ejemplar se levanta sobre cuatro pies, al modo de las descritas en nuestro monumento, y ostenta rehundidas cuatro fajas rectangulares, una en cada cara. Por último, el cuarto modelo nos ofrece en su tapadera una moldura de talón y bocel, y en sus pies, series de filetes paralelos en sentido horizontal. Probablemente pertenecen a tapaderas de cajas cinerarias dos fragmentos con ornamentación, ya de meandros grabados, ya de ovas, roleos y trenzas de relieve.

Cerámica importada.—Nueve cráteras con escenas dionisiacas, en rojo y blanco sobre fondo negro, del mismo tipo y época que la descrita y hallada en nuestro monumento. Ocho de ellas, restauradas,

existen en el Museo Arqueológico Nacional; más restos de otras varias del mismo carácter; un lekito con una esfinge, en rojo sobre negro; varios kylix, uno de ellos con una figura de varón, vestida, pintada en su interior y cuatro en el exterior, de pie, afrontadas de dos en dos, y con palmetas en el arranque de las asas, y seis barnizados de negro.

Creemos que no sean de importación ciertos ejemplares que posee el mismo Museo, cuyas formas coinciden con la de las cráteras anteriores y con la de los kélebes. Su barro es rojizo amarillento y carecen de toda decoración.

En cambio, parecen de manufactura exótica unos pequeños vasos de boca estrecha, como los descritos en nuestro monumento; varios alabastrones de barro amarillento, gris, rojizo o pardo, de forma idéntica a los de vidrio, y ungüentarios de color claro o negro mate. Así como, a la vez, creo importados algunos vasitos de dos asas, finos y ligeros de peso, a los que se ha dado en llamar de «Acco».

Cerámica indígena.—En la colección procedente de esta necrópoli, que figura en el Museo Arqueológico Nacional, hay bastantes urnas cinerarias, de forma cilíndrica y con gollete; otras del tipo de olla y platos, iguales, en cuanto a manufactura y decoración, que los ejemplares hallados en el sepulcro. Pero forman un lote exiguo, al lado del núcleo principal, determinado por urnas cinerarias de varios tamaños, fabricadas con el mismo barro y de cuyas formas principales da idea la figura 24, constituyendo la más típica el vaso de boca acampanada, cuello largo y panza ovoide, pintado generalmente con líneas rojas o alternando con otras negras. Según algunos arqueólogos, la cerámica de este último grupo es producto del pueblo cartaginés y, a nuestro entender, no está aún resuelto el problema de su origen. A pesar de ello, me inclino a ver carácter púnico en cierta jarrita del mismo lote, que tiene asa, cuello muy estrecho y pitorro, al modo de los que llama Siret *biberones* cartagineses, pintado su frente con líneas verticales y una flor estilizada de color oscuro.

De indudable carácter indígena son varias grandes orzas, de forma oblonga, de barro muy rojo, pintadas con líneas horizontales, pareadas, distribuyendo zonas, y dentro de ellas, grupos de semicírculos concéntricos y de líneas onduladas, al igual que el vaso cilíndrico antes descrito, que posee el Sr. Gómez-Moreno, y dos es-

Fig. 24.—Formas principales de la cerámica indígena de la necrópoli de Tugia.

peciales copas con un pájaro sobre su tapadera, estrías y círculos concéntricos pintados de rojo.

Aparte de cuanto se ha expuesto, se conoce de la misma necrópoli un buen lote de cacharros sin pintar, del mismo tono su barro que la pintada, o bien negros y de confección tosca.

Objetos de hierro.—Son armas, arreos de caballo, armazones de carro y utensilios domésticos.

Las armas, en su totalidad, desmerecen mucho, porque su oxidación no ha permitido conservar un solo ejemplar completo. Predominan espadas falcatas, lanzas y regatones, sobre las espadas de antenas y las de hoja recta y acanalada, con empuñadura plana, para aplicarle cachas, y sobre los puñales de hoja en forma triangular y dos glóbulos en el puño, según los llevan algunas figuras de bronce de Despeñaperros, y que en Numancia se estiman contemporáneos de su destrucción.

Los *soliferrea* son escasos, y no tanto los pequeños cuchillos afalcatados y las piezas de escudo circulares.

Entre los arreos de caballo, cuatro filetes de doma, según dos sistemas distintos, que se determinan por la forma de sus camas, rectas en los más modernos.

A las armazones de carros pertenecen varios lotes de abrazaderas de rayos con las pinas, del tipo que reproducimos en la figura 25; fragmentos de llantas, aros de cubo, de varios diámetros, y piezas aplastadas de aplicación desconocida.

A fines domésticos atribuyo una especie de hoces con cubo para ser enmangadas; sierras de mano, con una espiga en la parte central, para el mango.

Objetos de bronce.—El más importante es un casco de guerrero, muy aplastado y roto, del tipo conocido hispano, hallado sólo en nuestra Península, uno de cuyos ejemplares se descubrió en Quintana-Redonda (Soria) y figura en la Real Academia de la Historia, de Madrid; otro procede de Alcaracejo (Córdoba); un tercer ejemplar descubrió Siret en Villaricos, y un cuarto existe en el Museo Etnológico de Lisboa: son todos ellos de corte semiesférico y tienen un remate circular y cubrenuca. Fíbulas incompletas, y entre ellas varias de las llamadas hispánicas; placas de cinturón, de tres garfios o de uno solo, rectangulares las últimas y con incrustaciones de plata, que han desaparecido casi por completo; pinzas, etc.

Objetos de oro, plata, piedras duras y vidrios de colores.—En la exposición de Orfebrería que organizó la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1923, el Museo Arqueológico Nacional expuso, como procedente de la necrópoli de Tugia, un cartón con varias alhajas, que se catalogaron bajo los números 201 a 210. Entre ellos había: varios pendientes de oro, huecos, de los llamados de morcilla, con aplicaciones de hilo retorcido uno, con tres racimitos de uvas; un pequeño collar, con cuentas de oro, piedras y pastas vítreas; un colgante de oro de tipo fenicio, que ostenta flores de loto, repujadas sobre fondo granulado; un fragmento de hoja de acanto, de plata dorada o de oro de baja ley, y un brazalete de plata, en forma de serpiente, con dos cabezas.

CULTURA A QUE PERTENECE LA NECROPOLI DE TOYA

Ella se caracteriza, primeramente, por su rito de incineración y por sus sepelios en cámaras aparejadas de sillería.

El mismo rito y ajuares análogos a los de Tugia se hallan en las necrópolis de Basti (Baza, Granada); Almedinilla (Córdoba); Baria (Villaricos, Almería); Tútugi (Galera, Granada), y Alcacer do Sal, en la Extremadura portuguesa. Pero hay que hacer constar que su arquitectura funeraria no nos brinda con modalidades como las estudiadas en el monumento de Tugia. Se tienen datos de que en Almedinilla se encontró un monumento sepulcral, con cinco cámaras o divisiones (1), y varios en la de Basti (2), de uno de los cuales se levantó la planta, que no conocemos; pero, dada la vaguedad de referencias, no podemos tener en cuenta sus caracteres técnicos para compararlos.

Fuera de nuestra Península, en las necrópolis fenicias y púnicas, con sepulcros arquitectónicos, siempre se observó el rito de inhumación.

El aparejo, con engalavernado de unos sillares con otros y de los muros entre sí, constituye un sistema que se completa con el rebordeado de los sillares, cuyas superficies quedaban sin labrar. En España tenemos manifestaciones análogas a las de Tugia: en Sagunto, en un muro existente cerca de la iglesia parroquial, cuyo destino pri-

---

(1) MARAVER: *Expedición arqueológica a Almedinilla.* Revista de Bellas Artes e histórico-arqueológica. Madrid, serie II, págs. 308 a 310.

(2) TÁRRAGO Y TORRES LÓPEZ: *Historia de Guadix, Baza y pueblos del Obispado.* Guadix, 1854, apéndice 5.º

mitivo se desconoce, y en las murallas de Olérdola, de que se ignora asimismo el pueblo constructor; pero su diferencia respecto del recinto tarraconense, obra de los Escipiones, hace verosímil una mayor antigüedad en aquellos otros.

El uso de vanos con tendencia a cerrarse en arco apuntado, del sepulcro de Tugia, es un sistema usual en Grecia (1) y especialmente en Iamanlardagh (Esmirna) (2), Samotracia (3), Eryx (4), y aun en ciertas tumbas de Etruria (5). Acerca del despiezo acodillado, fuera de la Península ibérica, hay analogías en el palacio Tutmosis III, en Karnac (6); en las murallas del Dipylon de Atenas, atribuidas a Canon (7), en las de Eryx (8) y de Iasos, Persépolis (9), Gebeil (10), Byrsa (11), etc., no pudiendo citar un solo caso de enlaces entre muros, como los de Tugia.

Ahora bien, la moldura de nacela, que acusa en cornisas y nichos reiteradamente el sepulcro de Toya, tiene un origen notorio egipcio; fué luego transmitido al área cultural fenicia y de ésta a la púnica.

De todo lo cual, hipotéticamente, inferimos que este singular monumento, como también los de Tútugi, a pesar de ser otra su disposición y contextura, e igualmente algunas esculturas de estas mismas localidades y el lote de cajitas cinerarias de piedra, con ornamentación arquitectónica unida a la pictórica, pertenecen al pueblo hispano-andaluz del siglo v al II antes de J.-C. que vivía prósperamente, bajo la férula económica de los Cartagineses y en contacto directo con ellos, mediante continuas transacciones comerciales, agrícolas y mineras. Y este pueblo cartaginés merced al concurso y servicios que obtenía del Oriente y en especial del mundo jónico, al igual que en lo militar utilizaba extranjeros mercenarios para defender y ensanchar su patria, pudo muy bien guiar las iniciativas técnicas a que obedece este monumento.

---

(1) Schliemann: *Tirynhe.* París, 1885, fig. 127. *Mycènes*, fig. 20.
Perrot et Chipiez: *Histoire de l'Art dans l'Antiquité.* T. IV, fig. 11.
(2) Perrot et Chipiez: Obra citada. T. V, fig. 13.
(3) Perrot et Chipiez: Obra citada. T. VI, fig. 196.
(4) Perrot et Chipiez: Obra citada. T. III., figs. 241 y 243.
(5) Jules Martha: *L'Art etrusque.* París, 1889, figs. 116 a 118.
(6) Prisse d'Avannes: *L'art egyptien d'après les monuments*, figs. 172 y 173.
(7) Dr. H. Lamer: *La Civilización griega.* Edición española. Barcelona, MCMXXIV. Fig. 49.
(8) Perrot et Chipiez: Obra citada. T. III., fig. 34.
(9) Perrot et Chipiez: Obra citada. T. V., figs. 300 y 425 y lámina IX.
M. Dieulafoy: *L'Antiquité de la Perse.* París, 1894, lám. III.
(10) Renan: *Mission de Phénicie.* París, 1874, láms. II y XXV.
(11) Perrot et Chipiez: Obra citada. T. III., fig. 47.

Juan de las Roelas.

Aportaciones para su estudio

por D. Angulo Iñiguez.

Los comienzos de Roelas son seguramente de los puntos más confusos de su carrera artística. Tal vez no le pertenezca ninguno de los cuadros en los que creemos ver sus primeros pasos, y claro que, partiendo de una base tan poco firme, no podrá ser más justa la idea que nos formemos de su evolución. Será, pues, necesario, para lograr una visión más perfecta de su primera etapa, allegar, de una parte, piezas de autenticidad indudable y de fecha segura y, de otra, hacer la separación de las espúreas. Sin esta labor preparatoria difícilmente podremos darnos cuenta de su obra.

* * *

Después de lo dicho por Ceán Bermúdez (1), puede afirmarse que nada se ha agregado por los biógrafos del artista respecto a esta etapa de su vida. En vista de los datos hallados por él en el archivo de la colegiata de Olivares, dedujo que eran de 1603 cuatro de los lienzos en que vió su mano. Las primeras referencias que allí encontró son del mismo año.

Basándose en el intenso claroscuro de los cuadros de Olivares, respecto de cuya paternidad no podemos opinar todavía, clasificó el señor Mayer (2), como primera obra de Roelas en Sevilla y anterior a 1606, fecha por lo demás muy bien vista, el *Martirio de San Hermenegildo* del Museo hispalense, atribuído ya a Roelas por Ceán: y esto es en sustancia todo lo dicho hasta ahora de los años de juventud de nuestro pintor.

(1) *Diccionario* IV. 225.
(2) *Die Sevillaner Malersch.* 106 y 107; *Gesch. d. Span. Malerei,* [1922] 220.

Tanto para aquel crítico como para Loga (1)—por citar sólo los que más recientemente se han ocupado de él—aparece Roelas en Olivares, en 1603, como si nada se supiese de su vida anterior, cuando los documentos publicados por Martí y Monsó (2) nos dicen que se encontraba en Valladolid en 1598 colaborando en el catafalco erigido por la Universidad a la muerte de Felipe II; en 1601, trabajando con Bartolomé Carducho por cuenta del Duque de Lerma en la iglesia del convento de San Pablo; y en 1602, quedándose en subasta con las casas que fueron de Juan de Juni, o sea un año antes de figurar en la capilla de Olivares, según los datos de Ceán. La importancia de aquellos es grande, puesto que nos colocan en vías de poder seguir mejor sus huellas en una etapa de su carrera totalmente ignorada, y sobre todo, porque nos dan a conocer el círculo artístico en que se movía por los años, sino tal vez de formación, desde luego los más remotos en que sabemos de él. Por de pronto le encontramos en comunicación con artistas cortesanos que, aparte de su propia influencia, pudieron haberle facilitado el estudio de las colecciones reales. Doce años después sabemos que era capellán real en Madrid (3). Los pintores venecianos ocupaban ya entonces un lugar importante dentro de las galerías palatinas y bien pudieron señalar en gran parte derroteros a nuestro artista, si es que no llegó a conocerlos en su propia tierra.

De las relaciones estilísticas de Roelas con Tintoretto se ha hablado en cuanto a notas generales desde tiempo de Ceán, pero sin haber podido puntualizarse su contacto preciso con ningún cuadro del maestro italiano. Una estampa hasta ahora no estudiada (4), firmada y fechada por el artista en 1597, o sea el año anterior a su aparición en Valladolid, además de ofrecernos su faceta de grabador, antes no sospechada, es el valioso complemento de las noticias aportadas por Martí, que por sí sólo tienen hasta ahora un interés puramente biográfico. (Fig. I) En ella lo encontramos entregado al estudio del Veronés: el enano que en el extremo derecho del grabado llama la atención con su mano izquierda hacia la escena, está literalmente copiado del que figura

(1) *Die Malerei in Spanien vom XIV bis XVIII Jahr.* [1923],
(2) *Estudios histórico-artísticos* [1901] 235, 236, 416, 417, 602.
(3) Pérez Pastor. *Documentos para la historia de las Bellas Artes en España,* 106.
(4) Debo su conocimiento a mi querido maestro D. Manuel Gómez-Moreno. Sólo se conservan, que sepamos, varias pruebas de fecha reciente en el Instituto Valencia de Don Juan, que en breve plazo serán estudiadas en el catálogo que prepara de las estampas y dibujos de aquel centro el Subdirector del Museo del Prado, Sr. Sánchez Cantón.



ROELAS.—La elevación de la Cruz. Estampa del Instituto de Valencia de Don Juan.



Foto. *Lab. Arte.*

ROELAS.—Visión de San Bernardo. Sevilla. Hospital de San Bernardo.



ROELAS.—La Virgen de las Mercedes. Sevilla. Catedral.

en el mismo lugar, en el *Moisés salvado de las aguas*, de Veronés, del Museo del Prado, y en el mismo lienzo se encuentra en el extremo opuesto el modelo inspirador del hombre que, en actitud algo basanesca, aparece junto a la firma de la estampa. Pero habiendo entrado el cuadro del Veronés en la colección regia probablemente en fecha muy posterior, será razonable suponer que alguna reproducción habrá servido de vehículo.

A cambio de este enriquecimiento en la labor de los primeros tiempos de Roelas, hemos de negarle por lo menos el *Tránsito de San Hermenegildo*, una de las obras más reproducidas entre las consideradas como suyas. Siempre la habíamos separado de la producción del artista; su colorido, no obstante la magnificencia de algunos trozos de la parte inferior, lo apartaban desde luego de sus creaciones indudables. El archivo del Hospital del Cardenal Cervantes (1), de donde procede el cuadro, confirma además plenamente esa impresión. A principios de 1603 se compran «doce baras de manteles alemaniscos de mas que la marquilla para el... retablo» que había ya comenzado a cobrar Alonso Vázquez; todavía en junio continuaba recibiendo partidas a cuenta de la obra y poco tiempo después aparece en su lugar Juan de Uceda pidiendo cantidades a cuenta «de la pintura del retablo q qdo por hazer de Alonso bazquez» y que él entregó terminado el año siguiente. Al mes de fenecida la cuenta del Hospital con éste, dió a la mujer de Vázquez lo que adeudaba todavía por el trabajo de su marido (2). El cuadro es, pues, de dos manos (3) y su delimitación no es difícil. De Alonso Vázquez poseemos obras de aquellos años en el mismo Museo de Sevilla y a su vista no se puede dudar que toda la parte baja del *Tránsito de San Hermenegildo* se debe a su mano; al pasar al rompimiento de gloria, tanto la coloración como las formas cambian por completo: a la entonación sorda, a las tintas algo sucias dominantes y al esfumado de la zona inferior reemplazan arriba tintas plenas y una desgarradora combinación de colores. No hay para qué insistir sobre este punto. Conociendo la participación de dos artistas en la obra, se com-

(1) Se encuentran hoy en el archivo general de hospitales que posee la Diputación Provincial en la plaza del Pozo Santo.

(2) Véase el documento que va al final.

(3) Me produce el mayor placer hacer constar que hace años, con motivo de un traslado del cuadro, manifestó mi querido maestro D. Francisco Murillo, la opinión de que en el cuadro podían distinguirse claramente dos manos.

prende ahora muy bien por qué quedó sin firmar la tarjetilla que aparece en primer término (1).

* * *

Sin acometer en esta ocasión el estudio de Roelas, paso a dar noticia de la identificación de dos obras que se consideraban perdidas, y a fechar una tercera, conocida y atribuída de antiguo.

La primera es una de las pinturas más celebradas por nuestros tratadistas del siglo XVIII. (Fig. II.) Palomino (2), que fué quien nos dejó la primera biografía impresa de Roelas, ve en el convento de la Merced Calzada de Sevilla varias creaciones suyas, que no se detiene a especificar, pero se cree en la obligación de destacar, entre ellas el *Cuadro* que llaman *de las Cabezas*. Cerca de medio siglo después pasa Ponz (3) por Sevilla y nos aconseja que veamos «sobretodo el célebre quadro de Roelas en un altar de la Portería, en que aparece nuestra Señora con el Niño en brazos con muchas figuras de rodillas». Y finalmente, pocos años más tarde lo describe Ceán (4) con más despacio, proporcionándonos la base de su identificación. Dice así: «El célebre lienzo, llamado *de las Cabezas* por las muchas y buenas que contiene, está colocado en el retablo de la portería, y representa el triunfo de la religión mercedaria: está sentada la Virgen en el medio con el niño Dios en los brazos dando el escapulario a emperadores, reyes, seculares y cautivos.»

El cuadro llamado *de las Cabezas* es seguramente el que hoy se encuentra en la sacristía mayor de la catedral de Sevilla. Su colorido carece del tinte dorado luminoso, propio del *Martirio de San Andrés* del Museo de Sevilla, de la *Concepción* de los Jesuítas, o del gran cuadro central del retablo de la Universidad y ofrece en cambio mayor analogía, por ejemplo, con la *Visión de San Bernardo* del

(1) Aunque no nos corresponda hablar aquí de las *Concepciones* atribuídas a Roelas en la Academia de San Fernando de Madrid, en los Museos de Sevilla y Dresde, en Sanlúcar de Barrameda y en Montecasino, todas ellas casi iguales por no habérselas considerado, que sepamos, de sus primeros tiempos, diremos que recientemente las ha separado el señor Voss [*Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (1920) II. 588-592.] de la obra del artista, demostrando la veracidad de la cartela del Cav. d'Arpino que ostentaba el ejemplar de la Academia antes de 1914. Que no eran obra de Roelas ya lo creía el Sr. Tormo. [*La Inmaculada y el Arte Español* en el *Bolet. de la Soc. Esp. de Ex.* 1914. 19]. La rectificación de Voss está ya recogida por Mayer en la última edición de su obra citada.

(2) *Museo Pictórico* [1724] II. 282.

(3) *Viage* IX. 108.

(4) L. c. 233.

Hospital de los Viejos de la misma población. Admitiendo el lienzo de la catedral hispalense como obra de Roelas, habría que colocarlo en una fecha relativamente temprana entre sus pinturas conocidas.

La otra obra que podemos agregar, es propiedad del Museo de Bellas Artes de Valladolid (1), donde figura entre los anónimos. Es un cuadro de carácter conmemorativo que representa la Concepción con los personajes que trataron del misterio y en la parte inferior la procesión que se hizo en Sevilla en las famosas fiestas de 1615. Toda la composición está llena de letreros y de un sinnúmero de pequeñas figuras que perjudican el efecto de conjunto, no obstante la belleza de muchos de sus trozos, si se los considera aisladamente; como siempre, el color redime a Roelas de sus imperfecciones. Con toda probabilidad el lienzo de que tratamos es una réplica del cuadro registrado en el inventario de 1636 del Palacio Real de Madrid (2), como obra de Roelas, si no es el cuadro mismo. Y para ir fijando la cronología del artista puede darse a esta pintura como fecha de máxima antigüedad la de 1616, que aparece en uno de los muchos letreros que contiene.

Entre las obras menos divulgadas de Roelas—hasta el punto que tal vez no se haya reproducido todavía—figura la *Visión de San Bernardo* (Fig. III) del Hospital de los Viejos, antes citada. Según nos dicen los papeles conservados en su archivo la pintó Roelas en 1611 para decorar la sala de cabildos (3).

Podremos terminar este sumario avance de las noticias que hasta ahora hemos podido encontrar acerca de Roelas —dejando el estudio crítico de su obra total para cuando las circunstancias nos lo permitan—, con la atribución del *Cristo con la Cruz*, del Museo de Sevilla, registrado entre los anónimos (4).

---

(1) Martí y Monsó. *Catálogo* [1874]. Pintura n.º 98. Mide 3.38 × 1.35. Según amable comunicación del ilustre Director de aquel Museo, el Sr. Agapito y Revilla, el lienzo de Roelas se recogió en la sacristía del convento de San Benito. Tal vez una repetición del cuadro de Valladolid, o al menos de un tipo muy parecido debía de ser la *Concepción* que tanto elogiaba Palomino [O. c. 282.] en el convento de la Merced Calzada de Madrid.

(2) El texto del inventario de 1686, en que se dice que la procesión representada es la que tuvo lugar en 1615, lo copió mi querido maestro D. Elías Tormo en su trabajo a la página 184. En los posteriores a 1700 no hemos podido encontrarle. El texto del inventario de 1636 puede leerse en el Apéndice II.

(3) Véase el documento III.

(4) Gestoso. *Catálogo del Museo de Sevilla.* Número 253. No aludimos al Nacimiento del retablo mayor de la Universidad, obra indudable de Roelas, que sin fundamento se viene atribuyendo a Varela, porque la cita de Pacheco [*Arte de la Pintura,* II, 219] al acusarle de imitar «al Basán» no puede ser más explícita.

DOCUMENTOS

I. [Legajo 311. *Papeles sueltos inútiles.*]

1603.

«yten se pagaron en 27 de feb° quis° reales a Al° basque pintor para en q^{ta} del retablo que a de hazer para la ygla que a de ser por tasassión.

yten en 29 de feb° se compraron doze baras de manteles alemaniscos...»

[*siguen tres partidas a Alonso Vázquez.*]

«yten en este dicho dia se pagaron al maestro Jn° de Uceda quarenta y tres myl y quinientos y ochenta y ocho mrs. del primer tercio de los treçientos y cinq^{ta} ducados q se le dan por pintar el retablo de la yglesia conforme a la escritura que paso ante Fr^{co} diaz de bergara su fecha de este dia

yten se pagaron al dicho Jn° de Uceda en el dho dia quinientos Reales p^{a} en q^{ta} de la pintura del Retablo q qdo por hazer de Alonso basquez.»

[*siguen numerosas partidas a Uceda*].

1604.

«en dho dia [24 marzo] se pagaron diez y siete rr^{s} de la traida del retablo de casa del m° Jn° de uceda»

«yten en 29 de abril de este dicho año de 1604 se pagaron a Ju° de Uceda que ha pintado y dorado el retablo y echo las demas cosas de pintura y dorado de este hospital... con q quedo pagado de todas las dhas obras hasta este dicho dia...»

«yten en 29 de junio de 1604 se pagaron a doña ynes de mendoza mujer de alonso bazquez siete cientos Reales con q se le acabo de pagar toda la pintura del Retablo q hico su marido.»

II. [*Inventario del palacio de Madrid de* 1636.]

« Otro lienço grande, al olio, en que esta nuestra señora de la Concepcion, con sus atributos y todos los santos q hablaron de este misterio, sus escritos en las manos, y en lo bajo la procesion que se hizo de esta fiesta en Sevilla: es de mano de Ruela»

III. [*Libro de acuerdos de* 1602 *a* 1623.]

«[sesión de 3 febrero 1610] assimismo el s^{or} adm^{or} propuso se pusiese vna imagen en la sala capitular del dho hospital donde se hazen los cabildos y se rrespondio q el s^{or} mayor^{mo} pn° yzaguirre la mande pintar en la dha sala vna imagen de nra señora con nuestro padre Sr S^{n} Ber^{do}.»

[*Libro de mayordomía* 1607-1612.]

1611-1612.

«[f°. 22 v°] yten quarenta y quatro mill y dozientos mrs que costo la hechura del quadro de nro P^{e} S^{n} B^{do} que esta en el cabildo novecientos R^{s} de la pintura al l^{do} Jn° de Roelas y cient R^{s} de dorar el quadro y trecientos que costo el marco y guarnición

yten quatro mill... en vnas alcayatas para fixar el dho quadro y en tablas para aforrallo y de los hombres que le traxeron.»

VARIA

LA CRUCIFIXION. TABLA HOLANDESA DEL SIGLO XV EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA

[WINKLER. *Unbeachtete Holländische Maler des XV Jahrhunderts.* Jahrbuch der Preus. Kunstsamml. 1923. 136.]

La *Crucifixión*, de la Capilla Real de Granada —publicada por D. M. Gómez Moreno en la G. de B. A. 1908. II. 309—, dos grabados de A. du Hameel, de la *Visión de Constantino* y de la *Entrada de Heraclio en Jerusalén*, que no cree que reproduzcan obras del Bosco como se supone, y el *Camino del Calvario*, de la colección Chardon, de París, forman un grupo de pinturas que se refiere a Hertogenbosch, coincidiendo con la época en que comenzaba su carrera el Bosco. La palabra «Bosch» que se lee en los grabados, es una indicación topográfica alusiva a Hertogenbosch. La tabla de Granada está incompleta, tanto lateralmente como en su altura; agregando lo que la composición exige sería cuadrada como el cuadro de Bruselas. Tal vez pertenecieron ambos a una serie, aunque esto no presuponga el mismo origen. El artista, que ha visto los Crucifijos del círculo de Bouts, ha trabajado seguramente entre 1450 y 1490. Sus figuras tienen el corte de las del «Maestro de la Virgo inter Virgines», si bien parece más arcaico que éste y que el Bosco. Le apellida el «Maestro de Hertogenbosch.»

D. A. I.

LA TUMBA DE DOÑA SANCHA Y EL ARTE ROMANICO DE ARAGON

[PORTER. *The tomb of Doña Sancha and the romanesque art of Aragon.* Burlington Magazine. 1924. Octubre.]

El sarcófago de Doña Sancha († poco después de 1096), estudiado por el Sr. Arco [*El Real Monasterio de San Juan de la Peña* p. 153], es una obra documentada de fines del siglo XI. Muestra tan grandes analogías de estilo con el tímpano N. de S. Pedro de Huesca—iglesia que se reconstruyó después de la conquista de la ciudad, en 1096—, que no sólo parece producto del mismo taller, sino aun del mismo artista. La comparación de los relieves del sarcófago con una serie de esculturas de fines del siglo XI y comienzos del siguiente, situadas en focos importantes de peregrinación, demuestra la existencia de una escuela de maestría técnica no admitida fuera del Languedoc. Los ángeles de la aureola del sarcófago se relacionan con los

profetas de la catedral de Cremona [1107-1117]; los jinetes combatiendo recuerdan los de la Porta della Pescheria en la catedral de Módena [1099-1106], los de la Porta dei Leoni en S. Niccola de Bari [a. 1105], el Santiago del sepulcro de S. Alberto de Pontida [d. 1095], en Lombardía, y el trono [1098] de S. Niccola de Bari; el tímpano de Charlieu, en Borgoña, pertenece a una iglesia consagrada en 1094. En Aragón, hay que registrar además otras obras. El tímpano occidental de la catedral de Jaca —consagrada en 1063 [Arco. Jaca]— es probablemente anterior a fines del siglo y tal vez el tímpano esculpido más antiguo de Europa. Su composición está influída por Oriente. Las pequeñas cariátides del Panteón de Nobles en S. Juan de la Peña, de mérito escaso, son anteriores a 1082, puesto que esa fecha se lee en un epitafio grabado en el muro. «Los monumentos conservados parecen indicar, por tanto, que la escultura de piedra existía en Aragón antes que en el Languedoc.»

El hecho probable de que el marido de Doña Sancha fuese un conde de Tolosa de F. tanto legitima el pensar que las esculturas aragonesas se debieran a artistas tolosanos, como en la influencia aragonesa en Tolosa. Las dos obras de Jaca se relacionan efectivamente con los capiteles de la Daurade de Tolosa, pero lo mismo sucede respecto de Guglielmo de Lombardía. Por otra parte, encontramos caracteres autónomos, como los tocados de las infantas en el sarcófago y el de la Virgen del tímpano de Huesca, que son tan típicos de España como lo es el lábaro de los tímpanos aragoneses de estos años —tres en S. Pedro de Huesca, en la catedral de Jaca, en Sta. Cruz de la Serós. El lábaro sólo se encuentra en Languedoc en una iglesia, por otros aspectos, de influencia española: Oloron-Sainte-Marie. Con Tolosa se relacionan además los capiteles de la catedral de Jaca, algunos muy parecidos al estilo de la portada S. de S. Sernin de Tolosa, y al de las Platerías de Santiago. Pero, incluso admitiendo, y nunca se ha probado, que ese estilo particular naciese en Tolosa mejor que en Santiago o Jaca, no se deduce que la escultura aragonesa de ese período fuese obra de franceses meridionales.

Aragón no se aisló del floreciente arte español de fines del siglo XI y principios del XII, tan injustamente desestimado. En 1063 decidía Ramiro I abovedar la catedral de Jaca, empresa sin igual en la misma Normandía hasta el siglo XII; la tapa de libro de Doña Felicia, en el Museo Metropolitano de Nueva York, es de 1085, fecha de que no se conservan marfiles del Languedoc. No obstante lo que se expolió el archivo de la catedral de Jaca, la decoración de varios documentos legales, tanto más elocuente cuanto demuestra un lujo inusitado en el siglo XI, da a conocer una escuela de miniaturistas hasta ahora ignorada. El autor cita las actas de un concilio de 1063, ejecutadas en S. Juan de la Peña, otras del mismo año y monasterio en que el miniaturista anterior representó a Ramiro I y a su hijo Sancho, y una donación de Pedro I, de 1098, que descubre ya otro estilo.

Todo esto es testimonio de que en el último cuarto del siglo XI florecieron en Aragón una escultura, una pintura y una arquitectura no inferiores a las del Languedoc. Indudablemente sufrió influencias extrañas, pero también dejó sentir la suya. Al círculo de ésta se debe el tímpano de la pequeña iglesia de Corneilla de Conflent, de la Cataluña francesa — compárese con el sarcófago de Jaca—, fechada por el Sr. Mâle a principios del XII.

D. A. I.

BIBLIOGRAFÍA

COOK (WALTER W S.).—*The stucco altar-frontals of Catalonia.*—Tirada aparte del vol. II de los *Arts Studies* de la sección de Bellas Artes de las Universidades de Princeton y Haward. 1924.—Pags. 41-82; 15 láms. con 35 fots. Fol.

El Doctor Walter W. S. Cook, de la Universidad de Haward, en Cambridge, estado de Massachusets, Estados Unidos del Norte de América, *jellow* en los Estudios de la Edad Media y Renacimiento del Instituto Arqueológico de América, viene publicando, muy de reciente, monografías interesantes para la Historia del Arte Español, principalmente del período románico y de sus antecedentes.

Estudia en esta los cinco frontales siguientes de pequeño relieve en estuco: 1.°, el de Cristo Todopoderoso y doce apóstoles, procedente del ábside central de la iglesia de Esterri de Cardós (provincia de Lérida, distrito de Sort), hoy en el Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona; 2.°, el de la Madre de Dios y ocho apóstoles, de la misma iglesia y pueblo, hoy en la colección norteamericana de Mr. George Grey Barnard, «Barnard Cloisters», ciudad de Nueva York; 3.°, el de la Madre de Dios y ocho santas, procedente de Tárrega (provincia de Lérida), que fué de la colección del académico D. Antonio Vives y es hoy del citado Museo de Barcelona; 4.°, el de estuco, pero con pinturas, de la vida de S. Vicente Mártir, del pueblo de Treserra (diócesis de Lérida, pero provincia de Huesca), hoy en el Museo episcopal de Lérida; y 5.°, el también de estuco pero con pinturas asimismo de Cristo Todopoderoso y ocho santos abades, procedente del pueblo pirenaico de Planes, cerca de Ribas (provincia de Gerona) y también desde 1907 en el citado Museo de Barcelona.

Con gran acopio de datos comparativos, el Sr. Cook, establece la cronología siguiente: *circa* 1200 para el 1.° y el 2.°, que son seguramente del mismo taller y la propia mano; la segunda mitad del siglo XII para el 3.°; *circa* 1200 para el 4.°; *circa* 1300, finalmente, para el 5.°

El método de trabajo del Dr. Cook es bien apurado en estudios comparativos. Poseyendo una completísima información bibliográfica y gráfica sobre cada detalle, así de ornamentación como de iconografía y sobre cada nota estilística, se recorren (particularmente en las notas, preñadas de erudición muy integral), todos los antecedentes, todos los casos similares, con su depuradísima cronología, formándose fácilmente la síntesis de toda evolución y transformación. La base principal del estudio se ve que es una biblioteca de tal modo provista de libros, revistas, álbumes y colecciones fotográficas, como no podemos tener idea en España; y el régimen del trabajo, una atención igual e imparcial a la Arqueología de todos los países y nacionalidades. El Dr. Cook tiene su criterio personal y ojo para el juicio estético y crítico, pero, como olvidándolo, no formula sobre nada una nota sino deletreando detalle por detalle y formando la lista de todos los otros ejemplares iguales o similares que ofrecen las demás obras conocidas, exponiendo con la misma paciencia benedíctica toda variante o nota de diferenciación.

El Dr. Cook, como el Profesor Porter, conoce y ha hecho suyos a tiempo los grandes recientes avances de la Arqueología mozárabe y árabe y mudéjar españolas

del Catedrático Gómez Moreno, como de antes la otra revolución de los sistemas arqueológicos del paleo-cristiano, oriental y bizantino de la escuela de Strzygowski, etcétera, etcétera; por consecuencia de lo cual, coinciden los dos nuevos hispanistas norteamericanos en la severa rectificación de las ya anticuadas líneas de la confiada escuela arqueológica francesa, todavía triunfante en la obra dirigida por André Michel, y conocida también en las afirmaciones más justas en reconocimiento del valor y primacía relativa y, sobre todo, de la singularidad del arte español de la época pre-románica y románica.

El Dr. Cook dice a la cabeza de esta monografía que prepara un Corpus de los Antipendios pintados españoles (regiones catalana y aragonesa), de la época románica dicha y la del gótico-primario, y como excepción al tipo, se ocupa previamente ahora de los antipendios de bajo relieve en estuco, tan cortos en número. Sirven a la vez los tales como enlace con la serie en general en toda Europa perdida o al menos descabaladísima de los frontales de orfebrería, y por eso comienza su trabajo circunstanciado de los perdidos en Europa y particularmente en España, y por el estudio de los subsistentes (Milán, Venecia, el de Basilea en París y los de Oviedo, Silos, el de S. Miguel in Excelsis, y fragmentos del de Orense).

A los cinco capítulos que dedica fundamentalmente a los cinco antipendios de estuco de Esterri (dos), Tárrega, Treserra y Planes, añade finalmente una interesantísima síntesis en su 6.° y último capítulo sobre el carácter fundamentalmente mudéjar de la labor en estuco, acerca de los elementos orientales de sus detalles, con un resumen atinado de lo que ya sabemos nosotros sobre el trabajo de nuestros moros sometidos, influencia de nuestras artes textiles, hermosa convivencia de pueblos y culturas en nuestras Edad Media, particularmente después de las conquistas de Alfonso el de Toledo y Alfonso el Batallador, no sin ponderar finalmente la suma importancia cultural de la escuela toledana de traductores.

Del detalladísimo estudio analítico e histórico es traducción la síntesis de las dos páginas finales en las que deja adecuadamente determinado que con haber tanto de oriental o mudéjar en la técnica y en los detalles ornamentales de los cinco antipendios, su arte es enteramente cristiano, señalando lo que hay de originariamente latino (común al oeste de Europa, con España, Italia y Francia); y lo particularmente francés en los dos frontales de Esterri; lo más concretamente borgoñón o sudoeste francés del de Tárrega, lo mucho que todavía hay de bizantino en el de Treserra (imitaciones directas de miniaturas, por ejemplo, en la figura central), y lo de influencia francesa de XII y de XIII, en detalles en el de Tárrega, pero reconociendo bien cuanto hay de español, de catalán, en el «pathos estilístico» de otras tales. El estudio pues de este pequeño grupo de modestos frontales de estuco, mostrando lo que hubo de combinadas influencias de lo Arabe español, de lo Sud-francés y de lo bizantino, ofrece una particular combinación sintética de elementos que no tiene igual, pues corresponde a esas particularidades de Arte de que fué rica España como ninguna otra nacionalidad, salvo que algo parecido ocurrió en la Sicilia y el Sur de Italia (y por circunstancias parecidas).—E. TORMO.

HERNANDEZ-PACHECO (E.).—*Las pinturas prehistóricas de las Cuevas de la Araña (Valencia),—Evolución del arte rupestre en España.* Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.—Monografía núm. 34. (Serie prehistórica núm. 28.) Madrid, 1924.—221 págs.; 86 figs. y XXIV láms.

Es una bella y minuciosa monografía sobre las representaciones de las Cuevas de la Araña y una síntesis clara, documentadísima y ampliamente desenvuelta de la evolución de nuestro arte primitivo. En ella se marcan nuevos derroteros, se analizan y contraponen características de los grandes focos de arte, con modalidades peculiares y cronología prehistórica distinta de la admitida.

En el preámbulo se recogen datos etnográficos del vivir actual, referidos a estados análogos primitivos.

Trata el primer capítulo de la geografía y geología del territorio montañoso de Valencia.

En el segundo capítulo se describe detalladamente el lugar de las pinturas; estudiándose la naturaleza de la roca donde aparecen, con datos muy interesantes sobre fenómenos de erosión que ayudan a fijar la época de las manifestaciones pictóricas.

El tercer capítulo está dedicado a la descripción de las pinturas, analizando en cada abrigo el conjunto de ellas y determinando sus características. Las del primer abrigo (ciervos, corzo, cazadores —y entre los que representan a éstos los más estilizados, que el autor denomina convencionalmente «hombres mosquitos»— puntos y trazos cortos), corresponde al tipo peculiar levantino (realistas con cierta estilización que se traduce en esbeltez y elegancia). El segundo abrigo, el más interesante por el número y valor de las representaciones, muestra ya escenas, algunas de tan alto interés, como la recolección de miel que aparece en el centro del lienzo rocoso. Detalle importantísimo es el recipiente que lleva en una mano la figura superior de esta curiosa escena. Es la primera representación de útil doméstico en nuestras pinturas e implica un problema de cronología: el autor conceptúa estas representaciones del mesolítico (Morgan) esto es, el epipaleolítico y protoneolítico de Obermaier; la forma del recipiente es análoga a la de los cestos de esparto de la Cueva de los Murciélagos (citada en el libro), y ellos son francamente neolíticos. Este paralelismo y otros detalles que la misma representación suministra, entraña problemas de gran interés. El estudio del tercer abrigo, el más pobre en representaciones, pero no por esto menos interesante, da figuras de arqueros y de animales bastante incompletos por el desgaste de la peña. Entre ellas sobresale un toro de mayor tamaño que todos los restantes, hábilmente completada en este estudio por el Sr. Benítez Mellado.

El capítulo cuarto trata de las fases cronológicas a que pueden atribuirse estas pinturas. Para determinarlas se estudian las superposiciones, y se hace detenido examen de los deterioros que la roca ha sufrido. Otro criterio de clasificación es señalar las variaciones de técnica y estilo. Conforme a esto, se establecen seis fases, situando la primera como sincrónica de la etapa magdaleniense y refiriendo las segunda, tercera y cuarta (punto culminante la última de este arte), a períodos sucesivos del neolítico. La quinta fase representa un avance en el tiempo y una degeneración: la sexta se sitúa en el neolítico.

La segunda parte de la monografía comprende la síntesis de la evolución del arte prehistórico en nuestra Península, empezando por señalar el carácter naturalista, correspondiente a una fase preneolítica, de las pinturas de los abrigos de la Araña.

A continuación se exponen las características de las pinturas cántabro-francesas. Son sus modalidades peculiares el aparecer en el interior de cavernas; acusar, primero, técnica sencilla y luego, cierta complicación (policromía); una gran sobriedad en las representaciones, que si llegan a hacerse minuciosas, nunca se amaneran; ausencia casi total de figuras humanas y cuando éstas aparecen, generalmente con carácter zoo-antropomorfo. Las representaciones están aisladas y como independientes; las figuras son de proporciones grandes, y por último, la fauna típica es cuaternaria, extinguida o emigrada.

En oposición a estas características, las pinturas levantinas aparecen al aire libre, en abrigos; sólo se emplean tintas planas; y hay ausencia casi completa de policromía. Implican una concepción idealista que el autor cree secuela del arte cántabro-francés; son abundantísimas las agrupaciones de figuras humanas en tamaño reducido y las acompaña fauna histórica, faltando las especies privativas de la época cuaternaria.

Hácese un análisis detallado de las que en opinión de otros investigadores son ejemplos de especies cuaternarias extinguidas (razón por la que principalmente se clasifican los pictografías levantinas como paleolíticas), deduciendo de este análisis

que el estado de la vida vegetal y animal en las montañas levantinas, en los tiempos en que se ejecutaron las pinturas, era próximamente el mismo actual.

Para puntualizar la fase cronológica (mesolítico), se apunta la dificultad de una prueba plena, entre otras razones por los escasos restos de industria hallados en las proximidades de los abrigos (Parpalló — dudoso; Morella la Vieja — neolítico; Tiriz — neolítico y eneolítico), y atribúyese esta cultura a los pueblos capsienses, contemporáneos del magdaleniense final.

Señala después las áreas que ocupan las tres grandes fases de las manifestaciones pictóricas, correspondientes a tres períodos sucesivos (arqueolítico (Morgan) o paleolítico superior, neolítico y eneolítico), indicando los posibles movimientos de expansión y sus diversas modalidades, determinados aquéllos principalmente por cambios climatológicos en un principio y generados los segundos por contactos y asimilaciones en el transcurso del tiempo.

Las fases finales, correspondientes al neolítico y eneolítico, con sus características simbólicas y convencionales, los cree lógicamente derivados de la serie copiosa de representaciones en los que un avance progresivo va señalando etapas de simplificación, y en modo alguno derivadas de los signos azilienses. Problema es este de sumo interés, y es sensible que el autor se limite a apuntarle, cuando sobrados medios posee para un esclarecimiento seguro.

Termina el interesante estudio estableciendo los principios fundamentales del arte prehistórico en España, anotando las series y fases por que atraviesan estas manifestaciones. A él sigue un apéndice sobre procedimientos para el estudio y copia de las pinturas.

La obra del Sr. Hernández-Pacheco, en la que como cooperadores aparecen el profesor Poch, el ayudante de Geología del Museo de Ciencias Naturales, D. Francisco H.-Pacheco y el ayudante artístico Sr. Benítez Mellado, merece por su método, claridad e importantes novedades, admiración y aplauso.—C. MERGELINA.

PICON (JACINTO OCTAVIO).—*Vida y obras de Don Diego Velázquez.*—(2.ª ed. refundida). T.° X de las «Obras completas».—Madrid. Renacimiento. (1925). 8.° XLVIII+316 págs.

Preceden unos *Apuntes biográficos* del autor, por D. A. G. de Amezúa, bella semblanza del gran prosista que murió el 19 de noviembre de 1923 cuando llegaba en la refundición de este libro, escrito en 1899, a la página 145. El Sr. Amezúa publica el manuscrito tal como lo dejó su autor, sin poner al día el resto de la obra, ni la bibliografía. Léese el libro con gusto y con provecho, pues no hay en castellano estudio sobre Velázquez más discreto y ameno.

Fuera de los utilísimos y farragosos *Anales*, de Cruzada Villaamil (1885), y del bien pensado librito de Moreno Villa (*Velázquez*, Biblioteca popular de Arte. Calleja, 1920), carecemos en España de estudios de conjunto sobre el gran pintor; y es forzoso recurrir al francés, al inglés o al alemán para consultar el *Velázquez* de Beruete, la más importante contribución para el conocimiento de la técnica velazqueña, o el de Carl Justi, la más completa monografía sobre el artista y su época: consúltese, sobre todo, la ed. póstuma de 1922 adicionada por Ludwig Justi. Mala vergüenza es tener que confesar tal deficiencia en nuestra bibliografía.

El libro de Picón sigue siendo un excelente ejemplo de obra de vulgarización, y no hay que decir que está primorosamente escrito. La información, muy bien seleccionada en la parte refundida, resulta deficiente, como es natural, en el resto.—S. C.

OBRAS SOBRE ARQUEOLOGÍA Y ARTE PUBLICADAS POR EL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

BOSCH GIMPERA, P.—*El problema de la cerámica ibérica.*—1915, 4.°, 76 págs. 20 fotogrs. y 13 láms. .... 3,50 ptas.

CABRÉ AGUILÓ, J.—*El Arte rupestre en España: Regiones septentrional y oriental.* Prólogo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo.—1915, 4.°, XXXII 236 págs. con 133 fotogrs. y 31 láms. .... 15 ptas.

CAZURRO, M.—*Los monumentos megalíticos de la provincia de Gerona.*—1912, 4.°, 84 págs. con 28 fotogrs., 36 láms. y un mapa .... 3 ptas.

CORREIA, V. *El neolítico de Pavía (Alentejo, Portugal).*—1921, 4.°, 113 págs., 87 figuras, 28 láms. y 1 mapa .... 10 ptas.

DATOS DOCUMENTALES INÉDITOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL:

I. *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*, por el Canónigo obrero DON FRANCISCO PÉREZ SEDANO. [Prólogo de E. Tormo Monzó]. 1914, 4.°, XIV 154 págs. .... 2 ptas.

II. *Documentos de la Catedral de Toledo.* Colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro [de Estudios Históricos] en 1914, por D. MANUEL R. ZARCO DEL VALLE. [Prólogo de E. Tormo y Monzó. Publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón].
Tomo I: 1916, 4.°, XIV 374 págs. .... 6 ptas.
Tomo II: 1916, 4.°, 468 págs. .... 8 ptas.

GÓMEZ MORENO, M.—*Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI.*—1919, dos vols., 4.°, uno de texto de 407 págs., 219 figs. y un mapa, y otro volumen de 151 láms. .... 30 ptas.

— — Y PIJOÁN, J.—*Escultura greco-romana. Representaciones religiosas clásicas y orientales. Iconografía.*—1912, 4.°, 114 págs. y 19 láms. en fototipia 8 ptas.

LANTIER, R. *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban*, por... (Con el concurso de J. Cabré Aguiló, prólogo de P. París.)—1917, 4.°, 130 págs. con 12 fotograbados y 35 láms. .... 7 ptas.

OBERMAIER, H., Y VEGA DEL SELLA, CONDE DE LA. *La cueva de Buxu (Asturias).* 1918. 4.°, 42 págs. con 20 láms. y 14 fotogrs. .... 4 ptas.

— — Y VERNERT, P. *Las pinturas rupestres.*

ORUETA, RICARDO DE.—*La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano.*—1914, 4.°, 340 págs. con 155 fotogrs., un heliogr. y 12 láms. .... 15 ptas.
La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara.—1919, 4.°, 384 págs. y 111 láms. .... 12 ptas.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.*—Tomo I. Siglo XVI. 1924, 4.° XXIX 481 págs. .... 20 ptas.

SCHMIDT, M. (Trad. por B. Bosch Gimpera).—*Estudios acerca de la Edad de los metales en España.*—1915. 4.°, 66 págs. con 22 fotogrs. .... 2 ptas.

TORMO Y MONZÓ, E.—*Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista.*—1913, 8.°, 216 pág. y 152 láms. .... 5 ptas.

VEGA DEL SELLA, CONDE DE LA. *El dolmen de la capilla de Santa Cruz (Asturias).*—1919, 4.°, 62 págs., 8 láms. y 24 figs. .... 3 ptas.

VELÁZQUEZ BOSCO, R.—*Arte del Califato de Córdoba, Medina Azzahara y Alamiriya.*—1912. 4.° 104 págs., con 51 fotogrs. y 58 láms., dos de ellas en colores. 8 ptas.
El Monasterio de Nuestra Señora de la Rábida.—1914, 4.°, 146 págs. y 52 láminas, cuatro de ellas en tricomía y otras en fototipia .... 15 ptas.

VIVES Y ESCUDERO, A.—*Estudio de Arqueología Cartaginesa. La Necrópoli de Ibiza.*—1917, 4.°, XLVIII 190 págs. con 176 fotogrs. y 106 láms. .... 20 ptas.

El catálogo completo de las publicaciones de la Junta, pídase a Almagro, 26.—Madrid.

BLASS, S. A. TIPOGRAFICA
Núñez de Balboa, 21 - Madrid.

JUNTA · PARA · AMPLIACION · DE · ESTUDIOS · E · INVESTIGACIONES · CIENTIFICAS

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA

Nº 2

CENTRO · DE · ESTUDIOS · HISTORICOS

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA

Publicación cuatrimestral de las Secciones de Arqueología y de Arte

del Centro de Estudios Históricos.

Directores: M. GÓMEZ MORENO Y E. TORMO Y MONZÓ

Núm. 2. Mayo-Agosto. Año 1925.

SUMARIO

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA, formará un tomo anual de más de 300 páginas de texto con más de 100 láminas. Publicará reseñas de cuantos libros y revistas de arte y arqueología se remitan ejemplares.

La correspondencia, diríjase al Secretario de redacción: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. Centro de Estudios Históricos, Almagro, 26. Madrid.

Precios:

España,	**un año,**	**30**	**pesetas.**
Extranjero,	**» »**	**35**	**»**
Número suelto,		**12**	**»**

Los cuatro grandes Crucifijos de bronce dorado del Escorial

Obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Doménico Guidi

por E. Tormo y Monzó.

Los cuatro Cristos.

Existen en el Monasterio del Escorial cinco Crucifijos de bronce, de ellos cuatro de tamaño grande. Absolutamente olvidado el uno de los amigos del arte y por casi nadie visto, es de Bernini; invisible otro, salvo los actos de culto devotísimo en solos dos días del año, es de Tacca (aunque no se sabe el autor); único visitado el otro por todos, el menos importante, es de Guidi (y se le tiene equivocadamente por de Tacca); el de Pompeo Leoni (que se debe atribuir a Leone Leoni y a Pompeo Leoni, juntos), por último, maravilloso, está tan alto como las nubes, y lo atisban tan sólo, sin verlo ni mirarlo, todos los visitantes del Escorial.

El Cristo de Pompeo Leoni, en lo más empinado del retablo mayor, corresponde al siglo XVI, y es una de las más estupendas creaciones del arte del gran siglo italiano. Los Cristos de los otros tres italianos, Tacca, Bernini y Guidi, corresponden al siglo XVII, plenamente. Aquél, ya lo encargó y lo vió Felipe II; éstos, los alcanzó a lograr Felipe IV, probablemente el de Tacca de herencia de Felipe III. Sobre aquél no hay que resolver ya problema alguno, y nunca hubo otro posible equívoco que el de la duda en la labor colaboradora de los dos artistas Leoni, el padre y el hijo; importa, sin embargo, no cansarse en proclamar su desconocida excelencia.

Mas en cuanto a los tres Crucifijos seiscentistas, se produjo desde el siglo XVII y se mantiene hasta este momento una confusión

mezclada de petericiones que se hace preciso deshacer, y de una vez para siempre, ahora que es ya posible.

El autor de estas líneas, ya tuvo y publicó la opinión suya, que ahora dará por comprobada, a saber: que el Cristo del altar del Panteón no es de Tacca; que es el del sobrino de Giuliano Finelli; que el tal sobrino es Tomaso Guidi; que, en cambio, el Cristo de Tacca es el del altar de la Santa Forma en la sacristía mayor... todo lo cual ya anunció en hipótesis en cierta revista, el año 1910; y lo dijo, en redondo, ante sus discípulos en muchas excursiones escurialenses; añadiendo ahora, que un Crucifijo de Tacca subsistente en la Catedral de Pisa, confirma plenamente la hipótesis, por su absoluta semejanza, y que el Crucifijo de Bernini, conservado en el más olvidado y nunca visitado rincón de El Escorial, es decir, en la diminuta sacristía de los sacerdotes del Colegio que bajan a decir misa al templo, debe «salir a luz», y que, en efecto, inédito, como el de Tacca, merece la publicidad que le procuramos aquí, bien que mal.

Lo que dicen las fuentes biográficas de información.

Ante todo, diremos que ninguno de los tres Crucifijos diecisteños de El Escorial aparece en verdad documentado, quiero decir. conocido el nombre de su respectivo autor, por datos de Archivo,

El Cristo de El Escorial, de Pedro Tacca, lo «documenta» Giovanni Baglione, en su libro editado en Roma el año 1642, dedicado al Cardenal Girolamo Colonna, e intitulado «Vite de'Pittori, Scultori, et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII [1572], sino a tutto quello di Urbano VIII [1642]» y lo menciona en la vida de Crescenci, el primer arquitecto y el principal del panteón del Escorial, y lo que dice al caso es esto: «giu, in faccia della Scala, per entro sta l'altare, di sopra un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara», esto es, «abajo, frente a la escalera por dentro, está el altar y encima un Crucifijo de fundición de Pedro Tacca (natural) de Carrara». Pero, notaré, que citándose las otras obras de bronce, plata, etc. y sus autores, se añade que la obra total estaba inacabada por muerte de Felipe III, y que nunca se habían colocado los bron-

ces en sus lugares, «non mai sono stati i bronzi ne'luoghi loro colocati» (1).

No es ahora del caso rectificar la causa principal (la inundación de las aguas) de la interrupción de las obras (2). Conste, por lo demás, que Baglione debió de conocer bien el proyecto, acaso los planos de Crescenzii, a juzgar por su descripción detallada. No importa el error de hecho de parecer suponer ya colocado el Cristo en el lugar de su destino, pues el propio Baglione cuenta después la interrupción de las obras, a la muerte de Felipe III [1621], y que los bronces seguían todavía sin colocarse (3).

El Cristo del Escorial, de Lorenzo Bernini, lo «documentan» los biógrafos italianos del insigne escultor en sus sendos libros, Baldinucci, «Vita del Cavaliere Giov. Lorenzo Bernini», Florencia,

(1) No se han aprovechado en los libros de El Escorial las noticias de los ejecutantes de las obras del Panteón, bajo Crescenci, citadas en el Baglione. Por ello, y por lo que a Crescenci se refiere, debe darse aquí el texto.

«Andó il Signor Gio:Batista nell'anno 1617 col cardinal Zappada in Ispagna, da cui fu portato, e molto commendato appresso il Re Filippo III. il quale primieramente nella pittura esperiment areil volle, ed egli in un quadro fecegli una bellissima mostra de cristalli variamente rappresentati, altri con appanamenti di gelo, altri con frutti entro l'acqua, chi con vini, e chi con varie apparenze, e la diligenza de quell'opera merito il gusto di quel Re; il quale gl'imposse il disegno per le sepolture Regie, e con altri virtuosi di quei luoghi concorrendo, fece anch'esso il suo modello, ed esendo tutti posti nella galleria dell'Escuriale, il Re guidico quello del Romano essere il migliore; ma perché in quei luoghi a ciò fare non v'erano ne buoni materiali, ne atti operatori, venne il Crescenzj; in Italia con lettere del Re a vari Principi dirette e da Firenze ebbe Francesco Generino scultore, e poi levo da Roma Pietro Gatto Siciliano intagliatore, Francuccio Francucci fonditore, Clemente Censore fonditore, Giuliano Spagna argentiere, Gio-Batista Barnici Sanese argentiere, e due Fiammirghi parimenti argentieri.

«E ritornato (Crescenzii in) Ispagna nella Villa dell'Escuriale diede principio all'opera, la quale é in forma tonda, e Panteon si chiama, e sotto terra vi si cala per 60 gradini, é il luogo é oscuro, se non quanto viene de alcune torce illuminato: giu, in faccia della scala, perentro sta l'altare, di sopra un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara, ed intorno sonvi con begli ornamenti, e con cartelle le casse de morti Re, cominciando da Carlo V, con partiture fra loro a quattro per ordine, da doppipi lastri de brocatello divise, ove nel mezzo stanno gli Agnoli, che tengono le torce, a 28 ascendono, e due altre vene sono sopra la porta, sicché il numero di 30 casse compiscono: l'opera è d'ordine Corintio, e li getti di bronzo sono di Francuccio Francucci da S. Severino con l'ajuto del suo nepote Clemente Censore Romano, ornati d'argento, ed arricchiti d'oro: pero el Crescenzj per cosi illustre fatica dal Re fu regalato d'un titolo di Marchese della Torre, e della Croce di San Giacobo. Ma l'opera perla morte di Filippo III. non fu finita, né mai sono stati i bronzi ne'luoghi loro collocati.

«Andò poi il signor Gio-Batista a Madrid, e fece il disegno del nuovo palazzo Regio [sic], detto il Ritiro, d'ordine Dorico vicino a San Girolamo, e pero fu dichiarato della Camera Regia, e d'altri carichi fu splendidamente onorato; ma prima d'esser finito l'edificio egli mori di 63 anni in circa, ed in Madrid con gran pompa dentro la chiesa del Carmine fu sepolto».

(2) Sobre las soluciones «ingenieriles» a la invasión de las aguas y a la falta de luz también, que Crescenci no supo encontrar, y que años después de su muerte (no en vida¡) tuvo la suerte de hallar el gerónimo Fray Nicolás de Madrid, V. mi estudio sobre Pereda.

(3) En realidad, colocarse en el Panteón no se colocó el Crucifijo de Tacca seguramente. Ya veremos después que en el destino al mismo fué sustituído ese Cristo [Tacca] por otro. [Bernino]; el de éste vino a España en 1649, y se ve que muy luego destinado al panteón de El Escorial, y este lugar famoso no tuvo su inauguración hasta cinco años después, el 17 de Marzo de 1754. Pero es lo mismo.

1682, y más tarde (según creo, pero no conozco el texto) Doménico Bernini, «Vita del Cavaliere Bernini», Roma, 1713, (1), y ello suponiendo encargo de Felipe IV y sin saberse referir a un olvidado encargo para el Vaticano, que años después sirviera como sirvió para obsequio pontificio a la reina de España y que es el que tuvo en definitiva asiento en el Escorial (2).

Baldinucci, en su libro sobre Bernini, escrito apenas muerto el escultor, y también al pie de la letra (en esto nuestro) en la obra grande y póstuma «Notizie de'Professori del disegno da Cimabue in qua», Florencia, 1728, al reproducir algo extractada (en lo demás) la vida de Bernini, dijo escuetamente en el texto estas palabras: «e condusse ad istanza del Re delle Spagne Filippo IV. il gran Crocifisso di bronzo, che ebbe luogo nella Cappella de'Sepolcri de'Re» (pág. 37 en el libro monografico de 1682, pág. 60 en el gran libro póstumo de 1728), y dijo finalmente en la Lista de las obras de escultura y arquitectura de Bernini, al final de su biografía, «Statue di metallo... Crocifisso grande quanto il naturale, per l'altare della Cappella Reale de Philippo IV. Madrid» (pág. 106, en el libro de 1682, y en el de 1728, la única variante de añadir la preposición «in» Madrid). En otro lugar, pág. 74, añade Baldinucci; «Aveva il Cavaliere (Bernini) fatto per la Maesta del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo (†), llamada manuscrita de que haré mérito en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, del libro de 1682) di che altra volta abbiam parlato, el un altro simile... ordinó a suoi (a sus parientes sucesores, sin duda) che lo donassero al Cardinal Pallavicino».—La llamada manuscrita, en cruz, en la Nacional, se refiere a una apostilla manuscrita que dice así, seguramente desde que se acababa de publicar el libro: «in Sn Lorenzo in el Panteon» (3).

---

(1) Doménico Bernini, el 6.° de los once hijos del artista, nació en 1657, y en 1640 († 1695) el 7.°, Pedro Felipe, Canónigo de Santa María la Mayor, que creeré sea el que dedicó el ejemplar del libro al Marqués del Carpio.

(2) No conozco ejemplar del libro de Doménico Bernini sobre su padre, que es resumen panegírico, algo moral (Doménico era escritor de Historia eclesiástica), del libro del florentino Baldinucci, al que el propio Doménico había comunicado notas.

(3) Exige comentario esta apostilla, por ser un testimonio interesante, pero no en posible contradicción (sino de inadvertencia) con el texto de Palcmino. Porque ese ejemplar se dedicó en letra manuscrita de un hijo de Bernini a uno de los magnates españoles de más clara historia, como poseedores de obras de arte. La letra de la dedicatoria del ejemplar es distinta acaso, mas hecha y cuidada la de la apostilla que la de la dedicatoria. Esta dice así: «Mcn sig.e Bernino lo manda all. eccmo sig.e marchese del Carpio Ambre. di Spagna in segno della obligatin che gli professa p(er) la memoria che conserva del cau(aliere) su P(ad)re, quale era timatoni della cura [?] di s(ua) e(ccellenza.»

La apostilla, está escrita con ser tan breve, medio en castellano, medio en italiano, creo qua no la escribiría Monseñor Bernini, ensuciando el ejemplar, sino alguien en la embajada

Lo escueto de la noticia, demuestra poca idea de las circunstancias del caso (lo contrario de la de Tacca en el Baglione), pero suceso de verdadera fama, pues los encargos regios de las coronas de España y Francia se apreciaban muchísimo en Roma por los biógrafos de artistas. Nótese que no se dice el Escorial en el texto, y que se dice Madrid en la lista, pero en el primero ya sería terminante la frase «Capella de'Sepolcri de'Re», pues en Madrid no había de ser, y en Roma se creería equivocadamente en una mayor proximidad de lugar.

El Cristo de El Escorial, del sobrino de Giuliano Finelli, lo «documenta» Palomino en su vida de Velázquez, §. IX, que se intitula «En que se trata de la imagen del Santo Christo del Pantheon,...» etcétera, con el párrafo siguiente: «El año de 1859, llegó a España la Imagen del Christo Crucificado de bronce, y dorado, que mandó hazer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la capilla Real del Pantheón, Entierro de los Catholicos Monarchas de España. Fué su artífice un sobrino de Julian Fineli (alievo, o Discipulo del Algardi) (1), que siendo mozo, mostró en esta Obra más de lo que se esperaba. Traxeronlo a Palacio por el mes de Noviembre, y fué visto de su Magestad en la Pieza Ochavada, y luego mando a Diego Velazquez, diesse orden de llevarlo a San Lorenzo el Real, y que fuesse tambien allá, para ver la forma que se avia de tener en su colocacion; hizolo como su Magestad lo mandaba.»

Palomino fué redactando su libro durante muchos años, publicándose la 2.ª y al parecer la 3.ª parte (integrándose el tomo II con ellas) en 1724 (2), pero sabido es, que aparte de haber llegado el pintor-escritor a Madrid en 1675, y ser pintor de la Real Casa desde 1886 (con Coello) y «del Rey» en 1688, y en algún modo ayudante de Lucas Jordán en las inmensas creaciones de las bóvedas del

---

misma, al ofrecerse allí, ya inexacta la noticia del (primer) destino del Crucifijo en El Escorial porque la noticia había sido exacta de 1649 a 1659, y el Marqués del Carpio, Duque de Montoro, recordar medianamente la cosa.

El aludido Marqués del Carpio, es el hijo del favorito de Felipe IV, cuya curiosísima nota biográfica recogí en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones»; XVII, XIX y XX.

(1) Baldinucci, entre los discípulos, bastantes, de Bernini, cuenta a «Giuliano Finelli celebre nella Scultura». Aun con la rivalidad del Algardi y el Bernini, pudo ser discípulo de ambos consecutivamente, o haber error en Palomino.

(2) Sobre la fecha de la 3.ª Parte del Palomino, numeración seguida a la 2.ª de 1724, pero ciertamente aplazada algún tanto su impresión, ya dije en una ocasión, acaso demasiado categóricamente, que se debió retrasar hasta 1733, fecha de la nueva edición del Orlandi, que todavía no lo aprovecha.

Escorial por los años de 1692 y siguientes, todavía merece más fe el testimonio suyo respecto a los últimos años de la vida de Velázquez, por ser la Vida suya que escribió (la única larga y subdividida en muchos capítulos en su libro), un resumen concentrado de la biografía (hoy perdida) que de Velázquez escribió su personal discípulo Alfaro.

Textos escurialenses del P. Santos.

A pesar de que otra cosa diga Ponz, no recogió la noticia del Cristo del sobrino de Finelli el P. Santos, el segundo historiador descriptor del Escorial, sino el tercero, el P. Ximenez. En la primera edición del libro del P. Santos, en 1657 (aparte el Cristo de Leoni, claro está) se anotan otros dos, uno en el Panteón, ya inaugurado, y de cuya obra y de cuya inauguración es particularísimo cronista el autor, y el otro en el altar de la sacristía, construído por Felipe IV, y anterior al actual de la Santa Forma. Con sólo hacer notar al lector que esta primera edición del libro del P. Santos es (de 1657) anterior a la fecha (1659) en que Velázquez puso el Cristo del sobrino de Finelli, ya tiene bastante para la explicación siguiente:

Que el P. Santos, sin conocer nombre de los dos autores, conoció dos Cristos de bronce dorado, el uno, que ya dice que había estado en el Panteón, entonces en la Sacristía, [y que es el de Tacca]; y el otro, que entonces estaba en el Panteón, [y que es el de Bernini], que después de 1659 había de pasar al Colegio. Es decir, que en pocos años, hubo sucesivamente dos sustituciones en el altar del Panteón.

El Cristo de Tacca, como traído a España interviniendo Crescenci, hubo de llegar antes del año 1635, en que en verdad murió Crescenci (no en 1660, como se creía, y que yo mismo he rectificado documentalmente en otro trabajo mío) (1); el Cristo de Bernini, como lo trajo la nueva reina D.ª María Ana de Austria, en su viaje de bodas (?) y como regalo pontificio, tiene fecha segura de su arribo a España en 1649. Ya esas dos fechas, de antes de 1635 (para

(1) Después de una rebusca complicada véase la demostración documental y absoluta del fallecimiento del Marqués Crescenci en 1635, en el § intitulado «Se comprueba cierta la fecha del fallecimiento del Marqués arquitecto protector de Pereda en 1635» en mi libro «Don Antonio de Pereda», Valladolid, y en el «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones» (del que fué extracto en tirada aparte), p. 162 del tomo VII, 1915-1916.

el de Tacca) y de después de 1649 (para el de Bernini), y la de 1659 (para el del sobrino de Finelli), nos bastarían, en relación con los textos ya aducidos, para decir que el de Bernini sustituyó al de Tacca y el de Bernini vino a ser sustituído por el del sobrino de Finelli. Y en efecto, el P. Santos conoce el Cristo (de Tacca) en la Sacristía, diciendo: «Estuvo algun tiempo en el Panteón, y despues trayendo otro, cuya medida se ajustaba más a la capilla de aquella Real Fábrica; determino Su Majestad [Felipe IV, reinante], que este se pusiesse aqui [sacristia], y se le hiziesse Retablo; autoriza grandemente esta pieza» (fol.º 44). A sus pies en el nicho, colocóse la Perla, de Rafael y allí estuvo hasta la trasformación en retablo y camarín de la Santa Forma. La vecindad de maravilla pictórica tal, tan estimada además del Rey, pregona el aprecio que éste hizo del Cristo [de Tacca] al ofrecerlo en tal compañía.

La ignorancia del nombre de autor por el P. Santos en el uno y otro Cristo es disculpable, pues desconocería el libro de Baglioni, publicado en Italia ocho años antes y referente al Tacca, y no tenía por qué saber lo que referente al Bernini dijeran los biógrafos de futuras ediciones de la vida del escultor de los Papas. Documentación en El Escorial no había de haber, por tratarse de regalos del Rey, en relación los monarcas con Papas y grandes duques de Toscana en esa obra de Bernini y en otras, al menos, de Tacca. Ni en el siglo XVII, preocupaba de la obra de arte tanto el autor como el juicio objetivo de la excelencia de la creación; al menos ese era el criterio de frailes y de magnates.

Llegado el tercer Cristo, el del sobrino de Finelli, en 1659, trasladóse el segundo [el de Bernini] a la capilla del Colegio del propio Escorial, sector o parte del gran monumento en cuyas dependencias subsiste en el siglo XX. Las sucesivas ediciones del libro del P. Santos dan de ello la prueba, con ser las tales tan meras repetidoras, en general, de la primera, sin modificaciones notables.

En efecto, en dicha capilla del Colegio y su altar, en la 1.ª edición había (fol. 77. vº.) un «Retablo en que está un Quadro grande de mano de Peregrino [Tibaldi], cosa maravillosa. Represéntase en él, Christo Señor nuestro en la Cruz, [descríbese] (1). Dióle a esta

(1) «Christo, Señor nuestro en la Cruz, dos vezes mayor que el natural, y aun no sé, si mas. Obscurecido el Sol, y la Luna, y variedad de Nubes, que enlutan el Cielo, por la muerte de su Criador. Abaxo unos Edificios de hermosa Architectura; las distancias de mucho arte; y todo de extraordinaria inventiva.»

Casa el Rey Philipo Quarto». Y en cambio, en las últimas ediciones —desconozco la 2.ª de 1667—, la tercera de 1681 y la cuarta de 1698 ya cambia el texto del P. Santos para decir «...una imagen de Cristo Señor nuestro crucificado, de preciosísima hechura. Es de bronce, y estuvo antes en la capilla del Panteón, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el Católico Rey Felipe Quarto se pusiera aqui [capilla del Colegio, para rezar maitines y salves] y se le hiciesse este Retablo, para que estuviese con toda decencia». Advierto que en esas últimas ediciones, síguese diciendo a la vez, lo del otro traslado de otro Cristo del Panteón a la Sacristía, copiándose, aquí exactísimamente, las palabras de la primera edición en todas (1). Todas, pues, las ediciones del libro del P. Santos, dicen en el retablo de la Sacristía: «Hazese en él, una Caxa, cuyo medio ocupa un Crucifixo de Bronce dorado, admirable; su tamaño es poco menos del natural, su echura de estremado primor», siguiendo las palabras ya copiadas: «Estuvo algun tiempo en el Panteon...», etcétera (2).

También hallo disculpable el olvido del sobrino de Finelli en todas las ediciones del siglo XVII, del libro del P. Santos, ya que la primera de Palomino no se publicó hasta 1724, o después, y ya que permaneció inédita hasta que hubo de perderse la Biografía de Velázquez de mano de Alfaro en que se contendrían esa y tantísimas otras noticias.

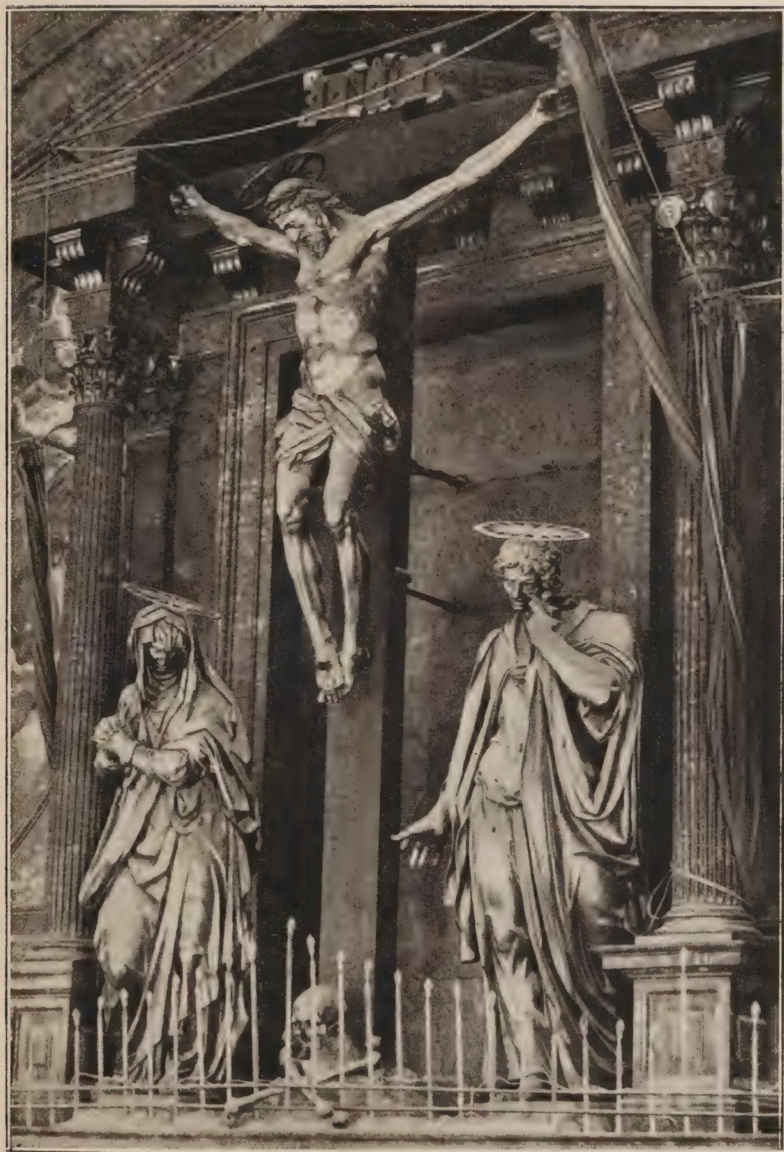
Textos escurialenses del P. Ximenez.

Vino a recoger la noticia el tercero de los historiadores—descriptores de El Escorial, o sea el P. Ximenez.

Voy a copiar todos los textos del P. Ximenez. En el Panteón (p. 344): «Crucifixo del Panteón: «Es este Crucifixo de Bronce dorado, de cinco pies de alto, y de excelente hechura: hízose en Roma de orden del Señor Felipe Quarto. Fué su Artífice un sobrino de

(1) Incluso, aunque parezca absurdo e inexplicable descuido, en la de 1698, que con ser posterior al nuevo altar de la Santa Forma y sus pregoneras cosas barrocas y posterior al maravilloso lienzo de Claudio Coello, no cita ni lienzo, ni barroquismos, ni camarín, copiando al pie de la letra de las ediciones anteriores. Pero el Cristo no había cambiado, al esconderse tras del cuadro, teniendo ya a sus pies la riquísima hoy perdida custodia, y no ya la Perla de Rafael, aunque se repita y se diga todo lo de esta tabla. El P. Santos no sólo vivía en el año de esa edición, sino que era Prior, fallecido como sabemos que murió en 1699 (fol. 43 v.º en la 1.ª edic., 50 en la iguales: de 1698).

(2) Sobre su tamaño y el que llegué a creer error del P. Mayorga, véase luego.



LEONI.—Calvario del retablo mayor del Escorial.



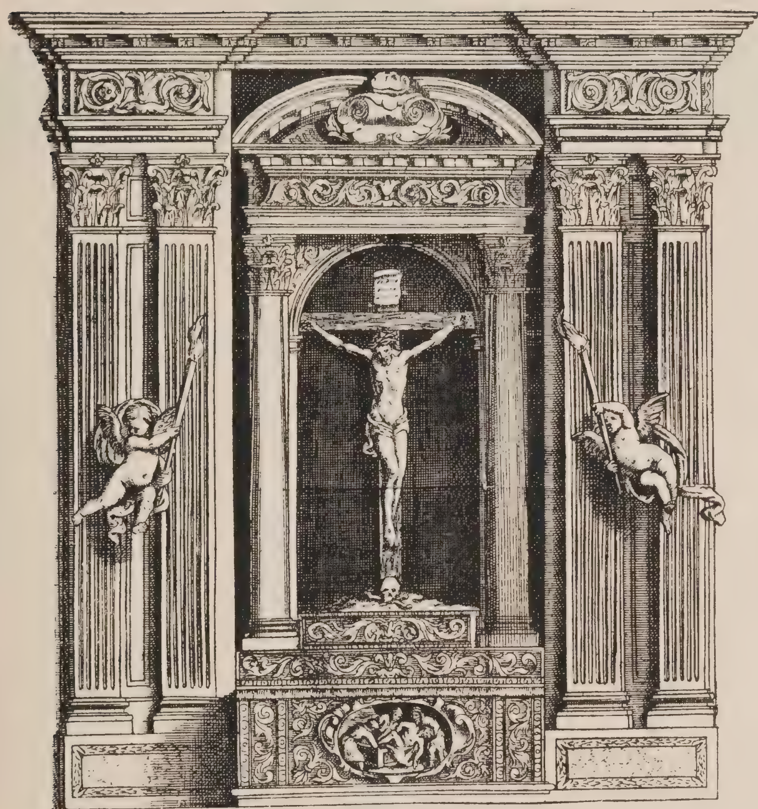
Pietro Tacca.—Crucifijo del altar de la Santa Forma en la Sacristía del Escorial.



PIETRO TACCA.—Crucifijo del sepulcro Rinuccini en la Catedral de Pisa.



Domenico Guidi.—Crucifijo en el Panteón de Reyes del Escorial.



El crucifijo del Panteón del Escorial según grabado de Pedro de Villafranca en la *Descripción* del P. Santos. (1657)



Lorenzo Bernini.—Crucifijo en la sacristía del Colegio del Escorial.

Julian Fineli, Discípulo del Algardi; y vino a colocarlo Don Diego Velázquez. La cruz es de mármol negro de Vizcaya: el Título de Bronce dorado, expresado en las tres Lenguas en que se puso en la muerte de Christo; y todo tan ajustado, grave, y devoto, que está moviendo al culto y rendimiento de todos cuantos entran allí.»

Como observará el lector, el párrafo anterior está escrito sobre el texto de Palomino.

El mismo P. Ximenez (p. 297) (en el altar de la Santa Forma): «Sobre la Custodia, en el mismo cóncabo de la Capilla Trasparente, en lo que resta de la altura, hay una prodigiosa Efigie de Christo nuestro Bien en la Cruz, casi del natural, de famosa hechura: es de bronce dorado a fuego, y se mira como en el ayre, sostenida de dos Angeles del mismo dorado metal, con ayrosa posición. Dan estas preciosas Joyas un magestuoso realce a la noble Arquitectura del Retablo, y todo se mira graciosísimo, como se demuestra en la Lámina que antecede.»

Este segundo texto del P. Ximenez, como puede comparar el lector, es independiente también del texto del P. Santos a quien no le toma ni los adjetivos laudatorios siquiera. Tampoco le reproduce la noticia del traslado. Es que el fraile más moderno, ante el retablo de Santa Forma, había de evitar el original del fraile predecesor por redactado antes de la creación barroca de Carlos II.

«Capilla del Colegio. Altar y Retablo de la Capilla del Colegio. El mismo P. Ximenez, por último (p. 155):

«En el otro testero de enfrente [del de la silla del Rector] hay un Altar y sobre él se levanta un Retablo de cinco varas y media de alto, con su Zócalo, Colunas, Arquitrabe, Friso, y Coronación de mucha curiosidad; y en el Frontispicio un Florón de grande bizarria, todo dorado; con Molduras, Filetes, Hojas, y otros ornamentos de vistosa composición. Fórmase en medio de este Retablo un Nicho o Capilla quadrada, en que está colocada una imagen de Christo Señor nuestro Crucificado, de preciosísima hechura. Es de bronce, y estuvo antes en la Capilla del Panteón, y por ser pequeña para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el Rey Felipe Quarto se pusiese aquí, y se le hiciese este Retablo, para que estuviese con toda decencia.»

En este tercer párrafo del P. Ximenez, sí que se copia al pie de la letra (como tantas veces en su libro), el texto anterior del P. Santos, demostrándose que no tenía noticia de nuevo cambio en el Cristo.

El resumen de Ponz y su error.

El libro del P. Ximenez se redactó, como se ve, si con noticia del texto de Palomino, referente al sobrino de Finelli, sin tenerla de las referencias del Baglioni a Tacca y de los biógrafos italianos al Bernini. No era el P. Ximenez quién para mostrar tales perfiles de erudición artística extranjera. Su libro escurialense de 1764, precede al «Viaje» de Ponz, es decir al libro de «Viaje» de Ponz, que antes de escribir en el tomo II lo del Escorial (1.ª redacción en fin de 1765 y año 1766), en el Escorial había residido, con el encargo de pintar retratos de varones ilustres para decorar la Biblioteca. Ponz había de saberlo todo, pues en Italia había vivido mucho, y lo supo: es decir, la noticia del sobrino de Finelli, por Palomino, la del Tacca, por Baglioni, y la del Bernini, por Baldinucci. Su libro era además como réplica o dúplica del Viaje del P. Caimo, italiano, «El Vago italiano», que ya recordó bien que mal lo del sobrino de Fineli (1).

Pero de Ponz, al proponerse por primera vez el problema de la adjudicación de los Cristos a escultores conocidos, arranca el error que hoy venimos a deshacer. Porque a él le sonaba mucho y conocía obras de Tacca, y ni que decir tiene que le era conocidísimo el Bernini, y como en cambio éso del sobrino de Finelli, y aun Finelli mismo, le era medianamente imaginable, se decidió a una hipótesis (sin estudio de la más fácil cronología), causa que ha sido de los errores o pretericiones corrientes.

El texto no dice del Cristo de la Sacristía (carta 3.ª n.º 54, tomo II) sino «de cuyo autor no se tiene noticia»; de los otros dos dice lo que ahora vamos a copiar, porque al fin es el único crítico que se ocupó de ellos directamente:

En la capilla del Colegio, «hay un excelente Crucifixo de bronce algo menor que el natural, y este ha de ser el que Felipe Baldinuci, en el Catálogo de las obras del gran profesor Lorenzo Bernini, dice

(1) He hecho la lectura esta vez (en la Biblioteca Nacional de Madrid) sobre la edición francesa «Voyage d'Espagne» de 1772 a falta de la otra, pero es lo mismo. «Sur l'autel (del Panteón) est un Crucifix de bronze doré, dont la croix est de marbre noir de Biscaye. Il a eté fait a Rome par le célèbre Finelli [sic, todavía, como la errata de la edición italiana que Ponz no perdonó notar], et placé, comme on le voit, par Diego Velasques.»

El propio Caimo que describió el retablo y camarín de la Santa Forma, el lienzo relieve del frontal, custodia, sus riquezas y viril, no citó el Cristo. El del Colegio tampoco, pero no habiendo mentado su Sacristía en su breve libro, tiene esto más excusa.

que hizo para la real capilla del Señor Felipe IV, en donde expresa el tamaño, y la materia de la figura, y se colige también por su artificio, y por la circunstancia de haber estado antes en la capilla del panteón, que naturalmente será la que quiere expresar Baldinuci». (Carta 5.ª, n.º 24, del tomo II).

A este texto no hay reparo ninguno que oponer.

El párrafo del error de Ponz, es el referente al Panteón (carta 3.ª número 67, tomo II): «un crucifixo de bronce dorado, con quatro clavos; y las noticias que hasta ahora se han tenido aquí [el «aquí» es referente a España en general, sin duda, por lo de Palomino] acerca de esta imagen son de que la hizo un sobrino de Julián Fineli (el P. Caimo dice Tinelli), discípulo del Algardi, y que fué colocada por D. Diego Velázquez; pero según lo que escribió Juan Baglioni en la vida del Marqués Crescenci, el autor de este Crucifixo fué Pedro Taca, de Carrara, y es muy de creer, por las señas que dá de los quatro clavos, y por el trato que este escritor tuvo con el mismo Crescenci, a quien naturalmente se le oiría. Puede muy bien ser Pedro Taca el sobrino de Julian Fineli, o Tinelli, que era también de Carrara». En nota alude el propio Ponz (2.ª edición del tomo II), a su tomo VI, en que hace más estudio de Tacca, diciéndole discípulo, que sí lo fué, de Juan Bolonia, pero no más estudio de la imagen del Crucifixo ciertamente (n.º 10 del Buen Retiro y n.º 8 de la Real Casa de Campo).

Pero, en la segunda cita (la del Felipe III de la Casa de Campo, hoy en la Plaza Mayor de Madrid, obra de Juan Bolonia y Pietro Tacca colaborando) no está la clave del error de Ponz, por la circunstancia de que él no supo el nombre y apellido del verdadero sobrino de Finelli. Este cabo suelto pide pensar en que fuera Ponz llevado al error por texto del P. Caimo, con ser su tema contradecir al «Vago Italiano», aunque éste tampoco dijo nada de clavos

La primera advertencia y reparo al problema.

Después de Ponz es inútil ir enumerando libros y guías, en todos los cuales a base del opinar de Ponz (sin mentarlo nadie), se deja anónimo el Crucifixo de la sacristía y se atribuye en redondo a Tacca el del panteón; además se deja de mencionar siquiera el de la capilla del Colegio, y no se sabe citar la pequeña sacristía del mismo.

No creo que el problema de los tres Crucifixos se haya vuelto a plantear hasta 1910, en que yo lo fuí tratando incidentalmente, en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» (págs. 121 y 122 del tomo XVIII), en estos términos, después de hablar (y por primera vez en España, creo), de obras de Giuliano Finelli en nuestra península, como son los leones del salón del trono del Palacio Real de Madrid y las estatuas orantes de los Condes de Monterrey, en las Agustinas de Salamanca.

Dije: «Un sobrino de Giuliano Finelli, cuyo nombre no se conservó por el P. Santos [debí decir «por Palomino», aunque a éste lo cito en nota, pero sin haber debido citar al P. Santos], y por Ponz al conservar la noticia, expresan que fué el autor del Crucifijo del Panteón de los Reyes de El Escorial, que dicen que puso allí el mismo Velázquez en persona. Noticia por cierto en contradicción [la creía yo, ligeramente; ahora se ve que era contradicción aparente] con la que el mismo Ponz admite del Baglioni de que el tal Crucifijo es de Tacca, y que lo dispuso allí el arquitecto Crescenci que dirigió la fábrica de la solemne fúnebre pieza» [Sigue en nota lo que después copiaré, sobre el problema de la identificación del «sobrino de Finelli» en Ponz y según mi opinión].

«Sin entrar a discutir el punto —siendo lo probable (fuí añadiendo) que ambos crucifijos estén en El Escorial y que sea uno el del Panteón y otro el del Camarín de la Santa Forma: bronce dorado también—, estamos en el caso de decir como se llamaba este artista, conocido entre nosotros por sola su condición de sobrino de Finelli: como ya se ha dicho, era su nombre Doménico Guidi.»

«El Crucifijo de la Santa Forma es anónimo hasta ahora, y va acompañado de dos ángeles (1). No lo he visto nunca bien, es decir, abierto el altar, bajado el incomparable lienzo de Claudio Coello; pero me parece demasiado clásico para ser del reinado de Carlos II.»

Mis observaciones, en realidad mis atisbos, coincidentes con la verdad que ahora queda absolutamente conocida y demostrada, no fueron conocidos ni por tanto aprovechados o desechados por el P. agustino Ricardo Mayorga, que en 1913, y en el tomo 93.º

(1) Estos dos ángeles, noblemente concebidos, bellamente lanzados en el aire, no creeré probable en modo alguno que sean del tiempo de Carlos II, pero no serán tampoco obra de Tacca, el autor del Crucifijo al que acompañan. Habrán de ser de la serie de esculturas en bronce, de decoración más bien, que Crescenci encargó a Francucci, es decir, acaso compañeros de encargo de los ángeles que llevan lucernarias en el Panteón mismo. Conste, sin embargo, que no he podido hacer estudio crítico comparativo.

(páginas 176 a 189) de la revista agustiniana «La Ciudad de Dios», publicó un estudio intitulado «Los Crucifijos del Real Monasterio de El Escorial», con ocasión (de actualidad retrospectiva), del centenario de Constantino y la Paz de la Iglesia y de las exposiciones católicas de la Cruz y el Crucifijo, que se celebraban en Madrid, en Barcelona y en otras partes.

El P. Mayorga estudia: el marmóreo de Cellini (ps. 176-180); el de Leoni (págs. 181-183); el de Bernini, sin citar autoridad alguna y calificándolo de mediano; y el del panteón, «de Tacca», pero sin citar autoridades para la atribución, y para añadir (aunque es verdad) que Velázquez para poner el actual del Panteón quitó el de Bernini, añadiendo, ¡novedad!, la cantidad del valor, 33.000 reales. Habla además del anónimo de la Santa Forma, diciendo (también sin citar autoridades, ni explicar la por tanto inexplicable (1) cronología), que estuvo primero en el panteón y se sacó de allí para poner el de Bernini, al trasladarse al altar de la sacristía; y habla, además, todavía, de uno de innoble cartón «de Gracia» o «Buena muerte»; del de marfil en el reclinatorio del oratorio de maderas finas del «Palacio»; del de marfil hoy en las habitaciones del arreglo Florit de las salitas de las hijas de Felipe II, y, finalmente, de uno de bronce dorado con Magdalena en el oratorio «del obispo». Todavía hace mención, en el camarín «de Sta. Teresa», de uno malo de plomo barnizado, curioso por decirse ser de las primeras obras de arte de los filipinos al hacerse cristianos.

Del «del obispo», que es chico, no dá las medidas. Nos interesa repetir aquí, en cambio, las que da de los otros Crucifixos, alguna inexacta, que rectificaremos. Según el P. Mayorga, son las siguientes:

(El de Cellini.......... 1-80. m. mármol).
El de Leoni............ 2-50. m.
El de Bernini.......... 1-40. m.
El del Panteón....... 1-25. m.
El de la Sacristía... 1-90. m. (¡parecería más pequeño!)
(El de Gracia......... 2-00. m.)

Quedan, después de la exposición de todos los antecedentes esenciales (sin dejar uno), los problemas siguientes:

(1) «Inexplicable», por ser la fecha de lo de la Santa Forma de Carlos II tan tardía; explicable, al declarar que ya Felipe IV había hecho altar para el Cristo en el mismo lugar.

1.º Lo del «sobrino de Finelli», que (contra lo que creía Ponz) no puede ser Tacca, en manera alguna, y que es, con toda probabilidad, Tomaso Guidi;

2.º La explicación, meramente hipotética, del doble trasiego de Cristos del Panteón por Felipe IV, asunto en relación con las medidas de los tres Crucifixos de bronce dorado;

y 3.º La dificultad única (para mi tesis), basada (por Ponz) en la noticia de los cuatro clavos que se decía tener el Cristo de Tacca.

El sobrino de Finelli no es Tacca, sino Guidi.

Lo del «sobrino de Finelli», planteado e hipotéticamente resuelto por Ponz en el texto ya puntualmente copiado, lo rectifiqué yo en la nota antes anunciada, en que dije así:

«Ponz se salía de la contradicción (de dos Cristos, uno de Tacca y otro del sobrino de Finelli, colocados en el altar del panteón), admitiendo como mera hipótesis que Tacca fuera el anónimo sobrino de Finelli, siendo ambos carrareses. Y es fuerte cosa (añadía yo) que al dar (yo) con el verdadero nombre del sobrino, Doménico Guidi, nombre que ignoraba Ponz, resulte el caso inesperado de saber que otro Guidi, Antonio, ingeniero del Gran Duque de Toscana y cuñado de Tacca, vino a Madrid en 1616 a colocar el caballo y el Felipe III, hoy en la Plaza Mayor. De todas maneras Tacca no sería sobrino de nadie de los aludidos, por ser de una generación anterior.»

Advierto, al explicar este punto, sólo aparentemente confuso, que precisamente Ponz habla de este Antonio Guidi, ingeniero (1616), cuñado de Tacca, pero no tiene Ponz ni idea del Doménico Guidi, nombre del sobrino de Finelli.

El error de Ponz, aun ante los datos que Ponz conocía, es evidente, pues si Tacca ya intervino, en colaboración con su maestro Juan Bolonia, en la estatua ecuestre de Felipe III, años antes de que en 1616 su cuñado el ingeniero Antonio Guidi la colocara en la Real Casa de Campo de Madrid, — y sí antes (como he visto en Papini) obra citada, pág. 118), ya en 1589 adquiría cuadros de Pierin del Vaga y Sogliano—, no podía por varias razones ser el que Palomino, referente a obra de poco antes de 1659, determina con estas ya copiadas palabras «el año de 1659, llegó a España la imagen... que mandó

hazer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova... Fué su artífice un sobrino de Julián Fineli (alievo o discípulo del Algardi) que siendo mozo, mostró en esta obra más de lo que se esperaba».

Los más de cuarenta años trascurridos entre 1616 y 1659, entre obras ya muy serias de Tacca y la del mozo por 1659, ofrecen la mayor contradicción a la solución de Ponz, objeción afianzada por los demás encargos de esculturas por el propio Duque de Terranova, y precisamente a Giuliano Finelli, tío del «mozo» y por orden de Felipe IV también, como los ya citados leones hoy del trono de nuestros monarcas (cuatro) y de las mesas del Museo del Prado (ocho). Como conocemos el período de esas gestiones del Duque de Terranova, nunca Virrey de Nápoles —como le llama el escritor coetáneo, Passeri, pero sí napolitano, de nacimiento y de estados, y sí Virrey, pero de Cerdeña y además Embajador de España a Roma—, vemos que se acomoda con toda exactitud a la fecha que explica lo del crucifijo de El Escorial, o sea la fecha de la muerte de Finelli.

En efecto, Giuliano Finelli falleció en Roma en 1657, dos años antes de la llegada a España del crucifixo «del sobrino de Finelli», y falleció en Roma poco después de su tercer viaje y estancia en Nápoles, y fué precisamente en esta ocasión cuando por Felipe IV le encargó Terranova el modelo de nuestros famosos leones, que precisamente en Madrid habían de ser fundidos después «en tiempo de Velázquez» (y por tanto, antes de la muerte de éste en 1660) por el escultor Domingo de la Rioja y su discípulo Manuel de Contreras (todo sabido por noticias de Palomino, a base seguramente del libro perdido de Alfaro, «Vida de Velázquez»).

A la luz de todas estas noticias, relacionándolas, resulta que murió Finelli en 1657, que no él, ni en Italia, sino otros y en Madrid fundieron sus leones, antes de 1660, y que si antes de 1659 vino fundido un interesante Crucifijo, del que fué su artífice «un sobrino suyo... que siendo mozo mostró en esta obra más de lo que se esperaba», hecho por encargo de Felipe IV, interviniendo Terranova, se cae de su peso la enorme probabilidad de la explicación de que el tal Crucifixo estaría ya encargado por Terranova y para Felipe IV directamente a Finelli, cual otras obras de encargo del Rey y por mano del propio magnate, y que ante la desgracia del artista, un «mozo», sobrino suyo, seguramente que colaborador suyo, y seguramente también en el mismo taller, se prestó y se afanó en

ejecutar el regio honrosísimo encargo, logrando un gran éxito, puesto que se aceptó y que se recordó ya por los artistas españoles, aunque olvidando el nombre del sobrino.

No es preciso recordar los centenares de ejemplos, de colaboradores y regentes de taller acreditado, bástenos mencionar a Pintorricchio y a Rafael, en uno y otro taller de Perugino, o a Alonso Cano en el taller de Montañés, y decir cuántas veces el que llamaría yo «discípulo en Jefe» es el verdadero autor de obras que acaso cobró como suyas el «maestro» viejo o enfermo.

Por eso, lo que para esclarecimiento del Crucifijo de El Escorial faltaba saber no era precisamente el nombre y biografía de todos los sobrinos que llegara a tener Giuliano Finelli, sino si era sobrino suyo el que siguió en sucesión profesional y artística el taller del maestro.

Y eso nos lo da hecho el ya aludido libro de Passeri, entre las 36, biografías que contiene de escultores que «han trabajado en Roma, muertos entre 1641 y 1673», que al ofrecernos la de Giuliano Finelli, dice que fué de Carrara, nacido en 1602, que fué educado en Nápoles como escultor, al lado de Michael Angelo Nacherino —del que tantas obras le he podido demostrar en España—, en los ocho años últimos de este escultor florentino napolitanizado, o sea entre 1614 y 1622, que fué escultor favorito de nuestro famoso virrey de Nápoles, Conde de Monterrey (dos veces primo hermano y dos veces cuñado de Olivares), por 1637; que fué rival y enemigo mortal del arquitecto Cósimo Fanzaga, y que fué quien hizo (aquí lo interesante) las grandes estatuas en bronce de los apóstoles para la insigne capilla del Tesoro o San Genaro, en la Catedral de Nápoles. Y es lo más interesante, porque para ayudarle en el trabajo y la fundición llevó de Roma a varios fundidores-escultores, de los cuales se sabe (por Passeri, todo) el nombre de sólo dos, el viejísimo Gregorio de Rossie, que apenas pudo ya hacer nada, y el muy joven sobrino carnal del Finelli, Doménico Guidi, del que dice que fué después artista muy estimado en Roma.

Esta es la noticia en que se basa mi convicción, con visos de certeza, de que ese Doménico Guidi, sobrino carnal de Finelli, es el autor de uno de los tres Crucifijos en bronce dorado del siglo XVII existentes en el Escorial.

El cuál sería o no sería hijo del arquitecto Antonio Guidi, el cuñado de Pietro Tacca que estuvo en Madrid en 1616, y si lo era,

sería sobrino, como de Finelli, o sobrino segundo quizás (¿por qué nó?) del propio Tacca, porque no conozco si en Italia se han ofrecido a estas fechas más datos de esas personalidades y de esas familias de artistas. Pero si es posible que Tacca fuese tío de Tomaso Guidi, sobrino carnal de Finelli, lo que era imposible es lo contrario, que Tacca, nacido en 1577, escultor ya muy conocido por 1610, y muerto por 1650, sea el sobrino de Giuliano Finelli, nacido en 1602 y fallecido en 1657. Lo que basta para dejar sin valor ninguno la hipótesis de Ponz, en que se basó el error corriente sobre los Cristos del Escorial (1).

Explicación del trasiego de los Cristos.

La explicación del doble trasiego de Cristos del Panteón por Felipe IV ofrece un interés de curiosidad, mas no una conclusión de absoluta certeza.

Ya en tiempo de Felipe II, en El Escorial hay tres trasiegos de lienzos y mal interpretados (en mi concepto) por todos los críticos, particularmente el del lienzo del Greco. Aludo, naturalmente, al San Mauricio, que se le pagó y que no se puso en el altar de su destino natural, sino otro lienzo después encargado a Cincinato, infinitamente menos digno de honor. Los entusiastas del Greco acaso acierten cargando a mal gusto del Rey el trueque; pero yo tengo que advertir que nada más evidente que el gusto del Rey por las creaciones de Veronés y de Tintoretto, y el disgusto de Felipe II por las de Zúccaro, y sin embargo, los dos espléndidos lienzos que encargara a Tintoretto y Veronés para los lados bajos del altar mayor no los quiso colocar en él, y mandó pintara para allí otros Zúccaro, que fueron los que se pusieron. Dió, pues, a Greco el trato mismo que a Veronés y que a Tintoretto, y al menos en el caso doble de los últimos, evidentemente por honrarles más y por que se vieran mejor sus lienzos inmortales a buena distancia y mejor luz: acaso lo mismo que lo del Greco, ¿quién sabe?

Y de una manera semejante cabe pensar que el Cristo [de Guidi] en el panteón dejado definitivamente por Felipe IV, inter-

(1) Sobre el trabajo de Doménico Guidi en otraobra escultórica para España —que se perdió en un naufragio, de que hay acaso reducción en Aranjuez. Véase mi citado trabajo en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», lug. cit.

viniendo Velázquez, no fué el preferido, en comparación con el del Colegio [de Bernini], y el de la Sacristía [de Tacca], sinó todo lo contrario; que al fin, bóveda subterránea y no abierta para tantas visitas como hogaño era el panteón, y lugares de más público y más culto y ordinaria visita eran entonces la sacristía y el colegio.

Las causas o excusas del doble trasiego, según los más primitivos textos (del P. Santos y sus ediciones repetidoras) se refieren en cierto modo al tamaño o escala. Al mérito (y al gusto y juicio variable de las gentes) pudo también atribuirse una y otra sustitución, pero no a la silueta general, igual en los tres, pues algo más (Bernini) o algo menos (Tacca) estirado o enderezado el cuerpo, con menos (Bernini) o más (Tacca) «hanchement», o quiebro por la cintura, con más (Guidi), o con menos (Bernini) flexión en las rodillas, las líneas generales son muy parecidas, y el ángulo de los dos brazos tirantes igualmente obtuso, como de 130º-140º, y con la cabeza, vencida en los tres al lado diestro, como a poco más de la altura de la articulación de los codos. También en la significación del instante coinciden, pues son tres representaciones de Cristo ya muerto, antes (creeré de dos, recordar), o después (Bernini) de la lanzada, recién expirado.

En lo de las medidas, sí, hay alusión a ellas en los textos más antiguos, que ya dejamos copiados. Del primer Cristo sustituído (el de la Sacristía) dijo el P. Santos: «poco menos del natural»... «y después trayendo otro, cuya medida se ajustaba más» (el de Bernini, de 1-40, que es también poco menos del natural)... etc., y del del Colegio [de Bernini], dijeron las últimas ediciones del mismo P. Santos «y por ser pequeño (1) para allí (para el Panteón), aunque tiene cinco pies de alto»... ¡que es la medida que esas ediciones suponen en el definitivamente colocado en el Panteón!... Comprobadas ahora las medidas del agustino P. Mayorga, siempre la sustitución (una y otra vez) hubiese supuesto disminución de medida, pues según las tales, el primero [Tacca] es de 1-90 m.; el 2.º [Bernini], 1-40 m., y el 3.º [Guidi], 1-25. Desde luego la segunda y última disminución es exacta y se hace evidente comparando la fotografía del altar y retablo del panteón con el grabado abierto para la 1.ª edición del P. Santos (también aprovechado en las sucesivas); en éste el

(1) El P. Santos trastrocó la idea: en realidad debió decir: «y por ser *grande* para allí». Las medidas prueban el trastueque en su frase.

Cristo [Bernini] roza casi con los dedos el intradós de los arranques del medio punto, que hoy quedan a buena distancia [Guidi] y los pies, quedan muy altos también y más lejos del suelo (1). El grabado lleva la fecha de 1654, cinco años antes de la llegada del tercer Crucifixo [Guidi] (2).

En cuanto a la primera sustitución, habiéndome comprobado los Padres del Escorial exacta la medida del Cristo de la Santa Forma dada por el P. Mayorga, se saca en conclusión que pareció demasiado grande para lugar tan reducido como es el retablo del Panteón, y de rebaja en rebaja de medidas, se pasó de la idea de figura algo mayor que el tamaño natural a una cada vez menor; y así en vez de un «Santo Cristo» en la cruz, se derivó a la idea de una cruz con un Cristo, «un crucifijo», es decir, a los ojos del vulgo, en vez de una imagen de devoción directa, una de las piezas, aunque la más significativa del mobiliario o adorno de los altares.

El detalle erróneo de los cuatro clavos.

El argumento de fuerza en Ponz, o sea, por tanto, el reparo único subsistente a mis rectificaciones razonadas en este trabajo, es el referente a los cuatro clavos, o sea a los dos clavos para cada uno de los dos pies, según la tesis de la porfía doctrinal de Pacheco, el pintor-escritor, suegro de Velázquez, por el propio Velázquez mantenida en su famoso Crucifijo, pintado maravillosa y definitivamente, pero sobre el modelo de uno del propio Pacheco (3). Tres solos clavos tiene el Cristo del Colegio [Bernini] y cuatro el del panteón [Guidi], bastando para explicar el gusto que en este puntico de la erudición artística pudiera tener Velázquez al intervenir en la sustitución. Pero no es ese, sino otro de más enjundia, el argu-

(1) A juzgar por el relieve de El Entierro de Cristo en el frontal, en el tal grabado de Pedro de Villafranca, todo el dibujo estará trastrocado, de derecha a izquierda, por haberse dibujado sin la inversión precisa para el trabajo de los grabadores. Deshecho el trastrueque, resulta algo más exacto el paño de pureza, en relación con el original de Bernini, pero no la inclinación de la cabeza: sobre la que no cabe ninguna duda, sin embargo, por ser en eso todos iguales: en dejarla caer al lado diestro (o sea a izquierda del que mira).

Según el pitipié, o escala del grabado, la estatura del Cristo [Bernini], sería no de cinco sino de cerca de seis pies.

(2) Pudo ser causa en Felipe IV de no dejar en el Panteón el Cristo de Bernini, la circunstancia de ser de la propiedad de la Reina, y caber en lo posible una reclamación al sobrevivirle. En el Colegio quedaba más como en depósito.

(3) Véase «Bol. de la Soc. Española de Excursiones», 1916, XXIV, 177. Gómez Moreno. «El Cristo de San Plácido».

mento de Ponz: dice terminantemente que Baglione, hablando del Cristo de Tacca señala el detalle de los cuatro clavos.

Es inexplicable todavía para mí la frase de Ponz, tan terminante. Si no aludiera tan concretamente a Baglione: a Baglione, que era amigo de Tacca, y precisamente a Baglione en su biografía del Marqués Crescencii (el arquitecto del Panteón de El Escorial), yo no podría tan fácilmente rechazar su aseveración. Pero, con todos esos detalles, basta con decir que en el texto de Baglione citado, —y creeré (en absoluto) que es el único suyo consagrado al asunto, —no hay palabra referente a cuatro clavos, ni a clavos de ninguna especie, en la edición princeps. Ignoro si hay otra, y si en ella habría alguna nota, o apostilla o interpolación, caso en el cual sería probable hacerle decir al Baglione lo que dijo de los cuatro clavos, que si que los tiene (y no tres), el Cristo atribuído equivocadamente al Tacca, o sea el [Guidi] del Panteón del Escorial, allí desde 1659. Ponz padeció, pues, una equivocación, una alucinación al decir: «por las señas que da (Baglione en la vida del Marqués Crescenci) de los quatro clavos», y no hay más que hablar del argumento. Repito el texto de Baglione: «un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara», ni más ni menos.

El juicio estético o crítica.

Van escritos prolijamente todos los párrafos anteriores en apreciación del valor de unos y de otros textos, como prescindiendo del juicio artístico, de los valores estéticos o de crítica. Los he redactado, casi como jurisconsulto, procurando hacerlo no como abogado, que yo fuí, sino como juez, es decir, con empeño de imparcialidad y de justeza, resumiendo escrupulosamente la resultancia y ponderando objetivamente el valor de las pruebas testimoniales, «documentales» aducidas.

Vamos a la crítica.

Sólo al Ponz, en lo de aceptar (y estoy de acuerdo) que el Cristo de Bernini es el del Colegio, se le adjudica por mí valor de prueba pericial, pues si no fué perito en el conocimiento del estilo de Tacca y de otros escultores menos populares entre los italianos del siglo XVII, conocido le era, en cambio, como a todos en el siglo XVIII, y ahora en el siglo XX (no tanto en el XIX, por cierto), el estilo de Bernini.

El problema de éste aparte y fácilmente, restaba dilucidar el de la alternativa Tacca o Guidi, o Cristo de la Sacristía y Cristo del Panteón. En mis copiados textos de 1910, yo no la resolvía, sino observando que, a mi juicio (y comienzo a actuar como perito, discutible, y no como juez), el del panteón era demasiado clásico para ser del reinado de Carlos II, pensando yo (error) en el retablo de la Santa Forma por Carlos II, cuando el Cristo era en el mismo lugar más antiguo, desde luego del tiempo de Felipe IV. Pero sí planteaba, y se confirma ahora que bien, lo que es seguro, «lo probable (me atrevía a decir entonces) que ambos Crucifijos [Guidi y Tacca] estén en El Escorial y que sea uno el del Panteón y otro el del Camarín de la Santa Forma».

Un día, vino a ser posible la discriminación definitiva entre los dos. Diré cómo.

Siguiendo la idea de España, pero adelantándose al complemento editorial de ella, Italia hizo el Inventario de la riqueza monumental; y el primer tomo publicado que llegó a mis manos fué el de la ciudad de Pisa. En él se publicaba, y se inventariaba y catalogaba un Crucifijo, ¡otro Crucifijo!, de Tacca. Inmediatamente leí la prueba absoluta de que era auténtico de Tacca, por testimonio del siglo XVII, coetáneo, es decir que no se debía la atribución a idea de este o el otro crítico, más o menos aceptable. Logrado, sobre el fundamento demostrativo de la atribución, primero el dato gráfico del fotograbado, y después el mejor de una fotografía directa, inmediatamente fué posible la comparación con todos los del Escorial, y es tan evidente, parlera y definitiva la distinción radical del Cristo de Pisa con los del panteón y colegio, como la definitiva, parlera y evidente identidad estilística y de factura y hasta de repetición, del Cristo de la Sacristía con el Cristo que, a mayor abundamiento, hemos estudiado el Sr. Sánchez Cantón y yo en la propia Catedral de Pisa, en Mayo último, al caso del estudio que ahora redacto. La prueba en nuestros fotograbados será deficiente, por ser dificilísima la fotografía del del Escorial, Santa Forma, tan en alto, y sin fondo. Pero viéndolo personalmente, llevando la buena fotografía italiana (fácil allí, bajo, a buena luz), hasta los menos acostumbrados a estas comparaciones han de proclamar a una la identidad aquí, y la absolutísima disconformidad en cambio al trasladarse al panteón o a la sacristía del Colegio.

Importa, pues, registrar, aunque textos modernos (pero anotando

los antiguos), la papeleta catalogal del Cristo de Tacca en Pisa, que además ofrecemos reproducido. Las notas al pie las tomo del propio libro, intitulado «Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichita d'Italia. Pisa. A cura di Roberto Papini.—Roma-Ministero dell'Istruzione.—1912».

Habla de la Catedral (pág. 93, fotograbado en la pág. 92) y se refiere a monumento al ingreso principal, entrando a derecha, puesto contra el paramento del propio imafrontis.

«Sculture in Bronzo. n.º 61. Crocefisso in bronzo. Cristo é col corpo reclinato fortemente sal lato destro ed il corpo e contorso nell'abbandono: una corona di spine é sul capo.—Ubicaz (ione). Fa parte del Monumento Rinuccini.—Stato. Buono. Not(izie) stor(iche) art(istiche). Il Grassi (Descrizione ecc(etera) II. p. 47.) (1) seguendo in ció il Da Morrona (2) afferma che il Crocefisso é certamente del Tacca. La notizia deriva certamente del manoscr(itto) del Tronci (3) (Le Chiese di Pisa) in cui é detto—e la affermazione ha valore di documento essendo il manoscr(itto) datato del 1643, st(ile) pis(ano) [o sea en 1644, de la manera de contar hoy universal o «florentina», sin año *cero*, después de Cristo]—che «nel quadretto sopra (é) un crocefisso di bronzo di mano di Pietro Tacca».

Resulta, pues, que antes de 1635 (fecha de la muerte de Crescenci), aún posiblemente antes de 1621 (fecha de la muerte de Felipe III), había en el Escorial un Crucifijo de Tacca en el Panteón, o para el Panteón, trasladado por Felipe IV después de 1649, al retablo de la Sacristía, y que idéntico al actual de la Sacristía, pero en pequeño, y menos bello (añadiré), hay desde antes de 1644 otro «documentalmente» suyo en la Catedral de Pisa. Queda con ello absolutamente demostrada nuestra tesis. Y queda con ello adjudicado a Doménico Güidi, el sobrino de Finelli, el otro en cuestión, y no menos absolutamente de acuerdo con los textos, o sea el del panteón, el de factura más apelmazada y menos personal ni genial.

Historia del Cristo de Bernini.

Y ya, para finalizar con las citas, reproduciremos ahora los textos modernos italianos referentes al Crucifijo que ellos dan por perdido, de Bernini.

(1) Grassi Ranieri, «Descrizione storica e artistica di Pisa. Pisa», 1836-38.
(2) Da Morrona, Alessandro, «Pisa illustrata nelle Arti del disegno». Livorno, Marenigh, 1798.
(3) Tronci «Le Chiese di Pisa» (1643) Mss. in Archivio Capitolare di Pisa.

Dice el moderno biógrafo Stanislao Freschetti, en su espléndida monografía, «Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo, con prefazione di Adolfo Venturi, opera contenente 270. riproduzioni delle opere del maestro.—Milano-Hoepli-1500» Dice, primero, en la pág. 216 y siguiente:

«Condusse il Maestro in questo tempo, similmente in bronzo, un crocifisso per allogazione del papa [Inocencio X], che lo regaló, rinchiuso in una richissima cassa, insieme con altri doni, a Maria Anna d'Austria, figliuola dell'imperatore Ferdinando, Sposa di Filippo IV di Spagna (una llamada a nota). Il prezioso lavoro si conservava in Spagna, nella cappella de'Sepolcri dei re. I biografi non riportano in codesto modo la notizia dell'opera, ma affermano che essa fu richiesta direttamente all'artista da Filippo IV, il quale lo regaló di una collana d'oro. [Sigue:] Un altro crocifisso ricorda il Baldinucci che il nostro artefice condusse per il cardinal Pallavicini, ma di questo lavoro non vi é traccia alcuna.»

La llamada a nota, es para la siguiente:

«GIGLI, *Diario*, anno 1649, carte 374.—«Papa Innocentio mandó il Cardinale ludovisio suo parente, legato de latere a Milano a fari i complimenti con Maria Anna d'Austria figlia di Ferdinando Imperatore, nova sposa di Filippo 4. Re di Spagna che era giunta in Milano. et a di 4 Agosto il d° Cardinale fece l'offitio, et donó alla Regina da parte del Papa un Corpo Santo dentro una richissima cassa, et quattro bauli, doi pieni di medaglie d'oro e d'argento et doi pieni di Agnus dei, et la Rosa d'oro benedetta.»

Pero antes, había dicho Fraschetti (págs. 41 y 42):

«Il primo lavoro chi égli fece nel pontificato di Urbano [VIII, su gran amigo] non parla alcuno. E questo un crocifisso di bronzo il quale gli fu allogato con decreto della Congregazione della Fabbrica di San Pietro, in data 14. maggio 1624. (1) Questo «Gesú Cristo fisso in croce da fondersi in metallo» di cui parla il documento da me rinvenuto, era destinato alla capella «da dedicarsi al medesimo Salvatore vicino alla Porta Santa». In una delle due cappelline laterali, eseguita col disegno del Bernini medesimo, che dette pure quello della porticina di metallo dorato, esiste infatti un alto crocifisso, collocato su un fantastico fondo di vetri policromi, ma non

(1) Archivio della Fabbrica di San Pietro, arm. II, vol. 5.°, pág. 78... (Nota de Fraschetti).

é quello del nostro Scultore e non é di bronzo, si bene é di legno ed é ritenuto opera del Cavallini, antico scultore» (1).

«Ho trovato notizia di altri due crocifissi in bronzo eseguiti dal Maestro. L'uno condotto per Filippo IV. di Spagna e l'altro pel cardinal Pallavicini. Potrebbe ben darsi che uno di questi fosse l'opera allogata per la cappella basilicale della porta Santa, detta oggi della Pietá del gruppo sublime di Michelangelo.»

Las noticias documentales de la basílica Vaticana, tan nuevas, serán inexplicables en su olvido, si no llegamos a la conclusión mía en este asunto, distinta de la de Fraschetti; era demasiado pública y en su propia vida demasiado famosa y comentada en Roma y en el mundo (urbi et orbe), la actividad artística de Bernini, para que se les escapara a biógrafos como su amigo y admirador Baldinucci y el propio hijo del escultor, Doménico Bernini, un crucifixo de bronce de gran tamaño. Y como nadie ha visto nunca otro que el del Escorial, ni citaban otro Crucifijo suyo, ni siquiera en mármol, yo doy en conjetura mi opinión de que el encargado para el Vaticano por el Papa Barberino Urbano VIII, al comienzo de su pontificado de gran Mecenas (sobre todo gran Mecenas del Bernini) y allí nunca citado, es el mismo que su sucesor y antagonista e hispanófilo el Papa Panphili-Doria, Inocencio X (el Papa de Velázquez), destinó para la nueva Reina de España, segunda esposa de su muy favorecedor amigo Felipe IV. Por eso, por la «distracción» de destino de la obra, se daría acaso a correr la noticia medianamente inexacta del encargo del propio Felipe IV. El Papa, hacía regalo barato y de sonora esplendidez, nada menos que «un Crucifijo de tamaño natural de Lorenzo Bernini, en bronce dorado», y de paso mataba (cual tuvo frecuente empeño) otro de los recuerdos del papa Barberino. Y todavía más, pues hay que decirlo todo, regalaba un Bernini que probablemente había gustado poco en Roma, aun a los admiradores del Bernini más ciegos e incondicionales. Si en el encargo también había intervenido el Cardenal Pallavicino, ya es más difícil de saber, y si, en suma, no ha habido nunca más que un solo Crucifijo grande en bronce del Bernino, que es el del Escorial. También el del Cardenal Pallavicino debió de ser una repetición en bronce, en chico, del primer modelo y como éste se ha perdido, en definitiva no hay

(1) Francesco Cancellieri, La Sagrestía Vaticana eretta da Pio VI, Roma MD. CCL XXXIIII. (Nota de Fraschetti).

otro Crucifijo del Bernini que el tan olvidado y oculto del Colegio del Escorial (1).

Mérito respectivo de los Cristos.

Las apuntadas consideraciones sobre el aprecio que pudo lograr en Roma, para quienes la vieran, la obra de Bernini, nos lleva, al fin, a decir unas pocas palabras de impresión y crítica sobre los tres Crucifixos seiscentistas del Escorial. Quiero reducirlas a bien sucinto juicio, pues tan extensamente se ha tenido que desarrollar este trabajo compulsatorio y demostrativo, en lo redactado a base de los textos.

Para ello fuimos juntos al Escorial una mañana D. Ricardo de Orueta y yo, él provisto de la máquina fotográfica, con la que tuvo que repetir viaje.

Mi opinión es esta. El Cristo del panteón (Guidi) es el menos interesante y menos significativo; obra de un excelente trabajador de esculturas, no de un verdadero artista. El del Colegio (Bernini) es desde luego inconfundiblemente de Bernini, ya gran artista y cúspide del romano es decir algo clásico barroquismo: no me entusiasma la maestría, la facilidad de la concepción, la dignidad y aun la relativa novedad del tipo de la cabeza, dotes todas que reconozco. Porque prefiero, con todo amor, a la turgencia de las bellas rotundidades de aquel modelado, cuya positiva sabiduría anatómica se hace estudio de dejar envuelta en gracia de modulación creadora, las muy otras características del Cristo de la Sacristía (Tacca). Hemos vuelto al entusiasmo, digno de ser loco, por los grandes Berninis (Trasverberación de Santa Teresa, Dafne y Apolo, David al acometer a Goliat, Virtudes del sepulcro del Papa Barberini o del Papa Chigi), y eso cuando no sabíamos ya ver redondeces

(1) Baldinucci cuenta lo del Crucifijo del Cardenal Pallavicini, por el deseo de dar una anécdota y cuando trata de dar muestras de ingenio en las charlas del escultor. Copiaré esta nota, íntegro el semicopiado párrafo, por redundar en alabanza de un Crucifijo igual del todo, por lo visto (salvo el tamaño, que sería pequeño) del Crucifijo del Colegio de El Escorial. Dice así en la pág. 74:

«Aveva il Cavaliere (Bernino) fatto per la Maestá delRe di Spagna il Crocifisso di bronzo, diche altra volta abbiam parlato ed altro simile ne aueva condotto per se medesimo, e mentre ei si trovaua in Francia, ordino a suoi, che lo donassero al Cardinal Pallavicino; Occorse poi, che lo stesso Cardinale parlando col Bernino, non finiua di lodare la bellezza del Crocifisso; al che rispose il Cavaliere: né diro a V. E. quel ch'io dissi in Francia alla Maestá della Regina, mentre ella altamente mi lodaua il Ritratto del Re suo marito, V. M. loda tanto la copia perché ella é innamorata dell'originale.»

y toda la escultura contemporánea orientábase a la mayor excelencia del modelado por planos. Pero Bernini en trágico y más ante la Majestad del Redentor muerto, era y es algo inidóneo, fuera el asunto de su predilección y de su inspiración.

Prefiero, digo, de mucho, el Cristo de la sacristía (Tacca), maravilla de gracia en el modelado, cual no la alcanzó igual el rococo un siglo después, figura alargada, tendida de miembros, melódicas prolongadas líneas de contorno, con dulzura suprema de respetuosa concepción, admirable singularmente por la tersa morbidez de aquel divino cuerpo muerto, delicadamente viril, blando, virgíneo, inocente hostia de sacrificio inmaculado, corderico de Dios que quitó los pecados del mundo. Hablo de los sendos desnudos cuerpos; en las cabezas, es más nuestro, mas el Jesús español, el de la sacristía (Tacca): además el de inspiración más devota, ya que el del Colegio (Bernini) no estaría del todo fuera de tipo, si lo viéramos en representación (en vez de Jesús) del apóstol crucificado S. Andrés, salvo el recorte de la barba. En los paños de pureza, en los plegados del lienzo superfemoral, hay estudio delicadísimo en el de la sacristía (Tacca), clasicismo, finura y demasiado anudamiento, preocupado de hacerlo a la vez chico y cumplido, quiero decir, lleno de bellezas y sin ocultar apenas nada, sino lo preciso, de las delicadísimas bellezas del modelado; hay en cambio en el lienzo del Colegio (Bernini) nota feliz de desembarazo magistral y valiente espontaneidad. Algo de eso, sin éxito, quiso ponerse en el Panteón (Guido).

Y ¿qué diremos ahora del Cristo de los Leoni?

Mi entusiasmo por el invisible Cristo de la Santa Forma,—sólo posible de ver en El Escorial en los dos días de Exposición del Santísimo Sacramento en la propia sacristía, (1), —no es obstáculo a proclamar que el del Altar mayor, el de Leoni, del que apenas hemos hablado, culmina en todo, cual en altura y en proporciones, en excepcional importancia artística. Aquel de Tacca, repetiré, es hostia inmaculada, víctima de sacrificio purificador, nuevo Isaac, —sin ángel que detuviera el holocausto—. Este, el del altar mayor, tiene dentro de las normas clásicas, dentro de la grandiosidad miguel-angelesca (aunque en formas, muy otra cosa que Buonarrotti), tiene

(1) Solamente se puede ver el Cristo de Tacca los días 29 de Septiembre y 28 de Octubre, y en tales ocasiones, de suma devoción, con luz tamizada y muy escasa y exponiéndose el curioso a ser tachado de indiscreto e irreverente por los devotos.

la majestad divina, la sublimidad del Redentor, Dios, que ha de resucitar, y vencedor de la muerte, y tras de su ascensión habrá de volver, en día tremendo de juicio, lleno de majestad, a la vindicación de la virtud y condenación del pecado total de la humana ingratitud; pienso con las palabras de fray Tomás de Celano, en el *Dies irae* «Rex tremendae majestatis, qui salvando salvas gratis, salvame!...» Sabido es que el arte bizantino, cuando escapa al fin de la turbonada iconoclasta y el arte románico occidental, bizantinizante, no imaginaron Cristo de dolor, Cristo de sufrimiento, sino aun en la Cruz, Cristos «de Majestad». El de Leoni en El Escorial, es (para mí) Cristo de majestad, uno de los más admirables de la Historia del Arte, de los sublimes: con no tener horizontales los brazos, ni sustentantes las piernas (los pies sobre escabel), ni enhiesta la cabeza, ni llevar corona de rey, ni (en vez de paño de pureza) túnicas y estolas, colobio y gonela, de la vestimenta imperial constantinopolitana. ¡Que sin externas características, la majestad, aun la divina, cábele al gran arte saberla decir y expresar adecuadamente, cuando Dios quiere!

Para admirar hasta la maravilla el Cristo, como el S. Pedro y el S. Pablo, y aun la Dolorosa y el Evangelista Juan, del altísimo ático del inmenso conjunto del retablo mayor escurialense, bastarían los gemelos de teatro (que veo que usan tan pocos turistas), bastarían quizás las fotografías de la vieja casa Laurent, que dieron (no sé si para el libro de Plon sobre los Leonis) una adecuada información (1); pero, subiendo, andando por las cornisas, amplias como para no tener miedo al vértigo, o (algo menos bien) desde los tránsitos de la propia altura o de sus pretiles, se siente una emoción ante tales creaciones de los Leonis, absolutamente comparable a la que se siente ante las más geniales creaciones de Miguel Angel. El Escorial, que además de panteón de reyes es panteón de malas pinturas de los italianos más famosos que pudo allegar Felipe II con desconsoladores desengaños, sólo tiene del arte de aquel tiempo (aparte el Greco y los venecianos), esas obras, esas gigantescas broncíneas estatuas doradas, tales y tan excepcionalmente hermosas

(1) No obstante, en el libro, lámina XXV, la fotografía que es la Laurent (n.º 2537) del conjunto del Calvario, esto es, Crucifijo, Dolorosa y Evangelista en el cuerpo arquitectónico del ático, no va reproducida directamente, como tampoco ninguna otra de las del retablo, sino por bellas aguafuertes de Le Rat. El conocidísimo libro, de lujo, se intitula «Les Maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II par Eugéne Plon» París-Plon 1887.

que a poseer una de ellas cualqueira de los mejores Museos (particularmente el Cristo, el S. Pablo o el S. Pedro), merecería el puesto de honor en el mismo.

Que es un dolor la distancia y la inadvertencia consiguiente de los visitantes, lo puede demostrar la anécdota a que ya aludí en el texto de la revista «Por el Arte» (trabajo mío «Cruces y Crucifijos», p. 6. n.º 4). D. Angel Barcia Pabón, tan fino conocedor y enamorado de las bellezas del Arte italiano, mostraba en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional a los mejores conocedores de estas cosas, un vaciado de la cara y parte de la cabeza de un desconocido Cristo muerto, que él admiraba, aun con lo ingrato que es el tamaño mayor que el natural para una mascarilla. Y nunca había logrado rastrear cuál fuera el original del portento, hasta que un día D. Manuel Gómez Moreno Martínez, dió en su recuerdo vivo la idea de que sería el del Escorial, de lo alto del retablo mayor, como así se vino a comprobar (1).

El más hermoso de los Crucifijos de la Península, aun entrando a la cuenta el de Montañés, quiérese atribuir tan sólo a Pompeo Leoni. Vivía Leon Leoni, su padre, ya viejo, cuando se fundieron en 1590 las dos últimas estatuas del colosal retablo (Plon p. 223, documentada la cosa); siendo cierto que Pompeo firma, sólo él, la del Apóstol S. Pablo, inmediata en 1588. Como de otras firmas y sus fechas de los Leonis, obras conservadas en el Museo del Prado, hay contradicción en los datos documentales, y como nó la fundición, sino a veces el repaso daba tales firmas, y la necesidad de asentar la herencia del padre en el hijo, de los cargos y encargos regios, era tan evidente, creeré imposible dejar demostrado que el Crucifijo no sea en puridad creación de Leone Leoni, y si ejecutada seguramente por su hijo, casi seguramente por boceto, por modelo y quién sabe si por definitivo modelado del más genial de los tres sucesivos Leonis (León, Pompeyo, Miguel Angel Leoni), escultores de nuestros reyes Carlos V, Felipe II y Felipe III (2).

(1) Como las estatuas colosales, y colosalmente hermosas del conjunto aquel, no se han podido tener a mano, desde que se colocaron, sino cuando las guerras napoleónicas y las órdenes del gobierno intruso que ejecutó Quilliet, bajándolas y aun trayéndolas a Madrid y verosímilmente para enriquecer con ellas el Louvre de Napoleón I (aunque de esto último no hay dato) la mascarilla todavía conservada con las rebabas en nuestra Biblioteca Nacional, no ha podido sacarse directamente del dorado bronce, sino entonces.

(2) El tercer Leoni, llamado Michael Angelo Leoni, debió de ser excelente escultor, pues lo fué de Cámara con haberle de antes tenido que perdonar el Rey alguna que otra fechoría, cometida todavía en vida de Pompeyo. Véase «Boletín de la Soc. Española de Excursiones», 1909, XVII, p. 292 y 1910, XVIII, p. 41 y sigs.

No puede finalizarse este estudio sin haber de lamentar de nuevo que no puedan gozarse nunca o poco menos que nunca los dos Crucifijos de soberana belleza del Escorial, no pudiéndose bajar el lienzo de Claudio Coello que cubre el de Tacca más que raras veces sin peligro para la pintura insigne, y no pudiéndose dar paso al turista para escalar las cornisas del templo para ver el de Leoni. El de Bernini, la única obra suya en España a mi ver —aunque de España en Roma, inamoviblemente en Roma, hay otros, en la embajada histórica y en la iglesia nacional de Monserrat (1) —, sí que es de desear y de esperar que salga de su escondrijo, para poderse gozar, para poderse ver, por ejemplo, en las piezas capitulares, el Museo del El Escorial.

Elias Tormo.

---

(1) En la embajada española del Vaticano los dos bustos de la Anima beata y la Anima damnata, en Monserrat el sepulcro de Montoya, el del Cardenal Pimentel en Santa María supra Minerva, el de Fonseca en Lorenzo in Lucina el Felipe IV en Santa María la Mayor, por último.

El puente romano de Alconétar

por Antonio Prieto Vives.

En el centro de la provincia de Cáceres, y en término municipal de Garrovillas de Alconétar, junto a la confluencia del Almonte y el Tajo, existen ruinas de dos puentes sobre estos ríos.

Cruzaba por aquel punto la vía romana que el Itinerario de Antonino localiza de Emérita a Cesaraugusta (1), de la que eran puntos de paso Cáceres y Salamanca, como actualmente cruzan por allí el río Tajo una carretera y un ferrocarril, que unen las mismas capitales. Esta coincidencia de las tres vías en aquel punto no puede ser fortuita, y está, en efecto, motivada por los obstáculos naturales con que ha de tropezar todo camino que, desde los llanos del antiguo reino de León, conduzca a Extremadura. La meseta leonesa, además de su desagüe natural por el río Duero, tiene otro a través de una depresión de la cordillera Carpeto-Vetónica, entre las sierras de Gata y de Béjar, hacia el valle del Tajo, constituyendo la cuenca del río Alagón, que bordean, en efecto, dichas tres vías: la romana sigue su margen izquierda hasta la confluencia con el Jerte, y si las más modernas se desvían hacia oriente es para tocar en Plasencia, fundada por Alfonso VIII a fines del siglo XII.

Para llegar al río Tajo, encuentran las tres vías un obstáculo en forma de cadena de cerros, que corta oblicuamente el valle, de NO. a SE., enlazando la sierra de Gata con la de Guadalupe, y obligando a pasar a través de ella los tres ríos, Alagón, Tiétar y Tajo. Todas las depresiones de esta cadena sirven de paso a cursos de agua; ninguna forma divisoria, y es forzoso el cruce por alguna de ellas para toda vía de comunicación que atraviese del valle alto al inferior; las tres susodichas escogen pasos distintos, pero se reúnen luego en el valle del Guadancil, por ser el afluente del Tajo que ofrece pendiente más suave por aquella parte. (fig. 1.)

(1) SAAVEDRA: *Discurso de recepción en la Academia de la Historia*, págs. 71 y 166.

Corre el Tajo por un cauce relativamente estrecho y profundo, sobre todo después del angostísimo paso a que obliga el dique mencionado arriba; su acceso es difícil por ambas orillas, y así el valle del Guadancil, relativamente abierto en su parte baja, es camino obligado. Por la ladera opuesta el problema opone más dificultades:



Fig. 1.

frente al Guadancil desembocan el río Almonte y el arroyo Araya; la vía romana sube junto al primero, con el desenfado de quien no repara en cuesta más o menos agria; la carretera busca su desarrollo en el contrafuerte que separa el Araya del Villaluengo, afluente éste del Almonte, y el ferrocarril desarrolla, entre el Almonte y el Araya,



Fig. 2.—**El puente de Alconétar, visto a la parte de Sur.**



Fig. 4.—Extremo occidental del puente de Alconétar, desde Sur.





Fig. 5.—Grabado de De Laborde del puente de Alconétar.



Fig. 6.—Primer arco del extremo occidental.



Fig. 7.—Pilas caídas al lado oriental:



Fig. 10.—Arco quinto, visto desde Norte.



Fig. 11.—El Puente Romano de Salamanca.

una de esas revueltas características de los ferrocarriles españoles.

El paso del río Tajo se verifica, pues, frente al mismo Almonte para la vía romana, mientras las otras dos se apartan algo al O. Lo que no se ve muy claro es la ventaja que reportara dicho sitio, habiéndose de atravesar inmediatamente el mismo Almonte, a no ser para aprovechar el avance rocoso, que la margen forma en aquel lugar, instalando entre ambos ríos una fortaleza respetable, que ha debido utilizarse durante siglos y sobrevivir a los puentes, a juzgar por grandes vestigios que de ella se conservan, con un torreón del siglo XV, al parecer.

Las distancias del Itinerario de Antonino inducen a situar aquí la mansión de Túrmulos, nombre cuya significación de *cabezos* no cuadra mal a la disposición del terreno, y es verosímil que, constituyendo el puente una base militar de primer orden, se la protegiese con este apoyo desde un principio, ya que lo malsano del clima no ha permitido nunca establecer allí sino una villa de efímera duración, en el siglo XIII, que se llamó también Alconétar, Alconétera o Alcontra. Esta palabra en árabe significa *el puentecillo*, quizá en oposición al magnífico de Alcántara, tan elogiado en la Edad Media.

Nada puede conjeturarse acerca del puente sobre el Almonte, del que sólo quedan restos insignificantes.

Los del puente sobre el Tajo (fig. 2), todo en línea recta, ocupan una longitud total de 290 metros, ciento de ellos en seco durante el estiaje, y el resto dentro del río. La curva del cauce en aquel paraje motiva que la margen izquierda sea elevada, mientras la derecha se constituye por enorme masa de cantos rodados y arena, en declive relativamente suave; así, la arquería del puente entesta por la margen izquierda en el macizo rocoso donde se erigió la fortaleza, mientras se prolonga en la otra margen una avenida con arcos en seco, que como hemos dicho, alcanza un centenar de metros hasta el agua. En consecuencia, da principio el puente, sobre la margen derecha (fig. 3), con un macizo de planta rectangular, prolongación de la calzada, con 41 metros de largo y 6,60 de ancho, aligerado por dos huecos u ojos, de 7 y 7,50 metros de luz, cuyas bóvedas aun están en pie: son ellas escarzanas, como debieron serlo todas las del puente, circunstancia importantísima, por conocerse muy escasos ejemplos de arcos romanos de esta clase: la relación entre

flecha y luz del segundo arco es próximamente de 1/3 y algo menos de 1/4 la del primero. Este arranca sobre la imposta o cornisa general del macizo; el segundo, dos hiladas más arriba (fig. 6).

El tramo inmediato se constituye por cuatro arcos de luces crecientes, a saber: 7,30; 8,20; 8,95 y 10,15, entre pilas de 4,25 metros de grosor, término medio, algo convexas por su cabecera de aguas abajo y, a la parte contraria, provistas de tajamares de espolón: sólo una se conserva íntegra, que es la tercera, pues las dos precedentes han sido reconstruídas en su parte superior, con los arcos anejos a ellas, de los que subsisten el 1.º y el 3.º, escarzanos, menos anchos de como serían los primitivos, hechos rudamente y tan deformados que se sostienen contra toda previsión. El arco intermedio ya no existía a principios del siglo XIX, y aun la pila segunda se reformó como torre alzándola considerablemente, quizá para constituir allí un puente levadizo (fig. 4).

La pila cuarta está partida por su plano medio, hasta abajo,

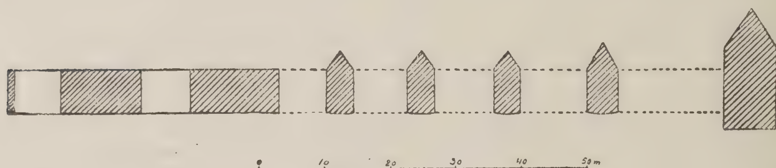


Fig 3.

mostrando todo el interior, y así resulta visible su sistema de construcción, que luego detallaremos: esta pila era mayor que las anteriores e igual a las conservadas hacia la otra margen, con un grosor de 4,80 m. y espolón también más prominente. Bien entrado el siglo XIX aun subsistía completa, soportando otro arco desde la pila anterior (1), que a juzgar por el grabado de De Laborde (2) y por la corpulencia de las dovelas amontonadas en el hueco, era primitivo y, desde luego, en curva escarzana muy escasa, con proporción que no excedería de 1/5, resultando para la cuerda del arco 4/3 del radio de la curva (fig. 5).

Después de la cuarta pila se amontonan sillares y argamasones, procedentes de aquélla y del arco, hasta la orilla del agua; luego,

(1) *El Museo Universal*: año 1, núm. 8; abril de 1857. Madrid.
(2) A. de Laborde: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*; Paris, 1806, pág. 115.

sobresale íntegra la base de otra pila, enrasada casi a nivel de las crecidas normales de invierno, y con dimensiones extraordinarias: 8,10 m. de grueso, por 9,90 de largo y 6 de tajamar, cuyo aparejo difiere por su lisura, y muestra sillares de los antiguos aprovechados: le llaman la Mesa del Obispo. Su colocación rompe con todo orden de equidistancias, respecto de las otras pilas, en forma que hace presumir para ella un origen diverso, como asentada en tiempos medievales con propósito de fundar encima una torre defensiva, sustituyendo con dos arcos mayores tres de los antiguos.

Más allá y cerca parecen entreverse bajo del agua los materiales de otra pila. Distante 67 m. de aquella cuarta hendida, se acusa otra, mediante un argamasón enhiesto y gran cúmulo de sillares a su lado, aflorando sobre el agua; después asoma otro, mayor aún, ambos con sus penachos de vegetación silvestre, de largo ramaje, por lo que les llaman *bigotes*. Ambos restos de pilas acusan una distancia como de 20 m. entre sus ejes y vienen a ocupar el centro del puente.

Pasado ello, media un espacio mayor, donde se agolpan las aguas con la máxima fuerza de su empuje. Dada la disposición en curva del cauce, debía concentrarse la corriente más allá, en los últimos cincuenta metros; pero se encuentra desviada de dicho tramo por el gran obstáculo que hoy forman los restos de arcos caídos y de pilas, coronados también por matorrales bravíos. Cuatro son las pilas que aparecen volcadas hacia la margen izquierda, conservando aún la posición relativa de sus sillares, a pesar de que la falta de mortero las convierte en un simple amontonamiento; sus coronaciones de hormigón, no deshechas, marcan aproximadamente distancias computables en 18, 17 y 15,50 m. entre ejes (fig. 7).

Las dos últimas pilas, aunque incompletas, están en pie, y tienen las mismas dimensiones que la cuarta del opuesto lado, o sea, 4,80 m.: la penúltima se inclina en la misma dirección de caída de las otras; en cambio, la última se mantiene perfectamente vertical, y la luz de estos postreros arcos era, respectivamente, de 9,30 y 9,10 metros, apoyándose el último en un estribo, que forma parte de las construcciones avanzadas del castillo (fig. 8).

Los detalles de construcción más importantes son:

Las pilas se componen de tres cuerpos, separados por cornisas iguales entre sí: el inferior tiene una altura de 5,75 metros, incluyendo la cornisa, mientras el segundo, con igual planta, sólo alcanza a 2,25 metros: ambos están formados por sillares de unos

cuarenta y cinco centímetros de altura, asentados a hueso, y sin grapas, como todo, y el conjunto deja en su interior cuatro huecos prismáticos, de unos 80 cms. de ancho por 2 a 2,50 metros de largo, separados por fajas de sillares de 60 cms. y rellenos de grueso hormigón, que la pila cuarta muestra al descubierto (fig. 9).

Los sillares, que son de granito en todo el puente, acusan el almohadillado rústico, tan usual en obras romanas de ingeniería; guardan poca regularidad en su despiezo y las cornisas están formadas por dos hiladas, la inferior lisa y la segunda con moldura de cimacio o talón entre filetes. Hacia lo alto del primer cuerpo, se alinean en los costados de las pilas siete largas muescas para asentar andamiajes y cimbras (fig. 10).

El último cuerpo sólo se conserva en la pila tercera: es de planta algo menor que los inferiores y, salvo el tajamar que conserva su verticalidad de paramentos, lo demás retráese en planos oblicuos para recibir las primeras dovelas de los arcos: dada su forma escarzana, constituyen salmeres dichas hiladas horizontales se cortan por arriba en ángulo agudo, allí donde había de apoyarse la rosca. Los arcos que aligeran la calzada están dispuestos en igual forma. Las hiladas de este tercer cuerpo de las pilas son mayores que las de los otros dos, excediendo de 60 centímetros; su interior, bajo el revestimiento de sillería, encierra un macizo de hormigón, según lo muestran al descubierto las pilas volcadas en el centro del río; la cornisa de remate es igual a las inferiores, y con ella alcanza un alto de 4,50 metros, resultando para toda la pila 12,50 metros de altura.

La cornisa inferior corre casi a un mismo nivel por el estribo y en las dos primeras pilas de la margen derecha, no pudiendo comprobarse allí la existencia de la segunda, por estar reconstruída la parte superior, como va dicho; asimismo subsiste aquélla en la última pila del otro lado, infiriéndose, con seguridad, que se prolongaba a lo largo del puente. También es creíble hubiese horizontalidad en la segunda cornisa, que sólo se conserva en las pilas tercera y cuarta; mas la de coronación iría subiendo desde la calzada, conforme demandaba el enrase a nivel desigual de los arcos, sin que pasase la subida de 1,50 m., hacia la mitad de la arquería probablemente.

Aguas arriba de las primeras pilas sobre la margen derecha y a corta distancia, existen unas fundaciones, hechas de sillería rodeada de hormigón, difíciles de explicar, como si hubiese existido allí otro puente

Fig. 8.—Alzados de las pilas.

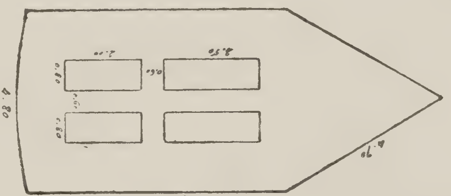


Fig. 9.—Planta de una de las pilas

más antiguo o bien se hubiese montado sobre ellas algún artificio complementario, durante el curso de las obras; mas quizá lo primero sea preferible. En esta margen misma existió una ermita de la Magdalena, donde estaba el miliario a que todos los autores antiguos aluden: la primera no existe y tampoco el segundo, pero veíase hincado en tierra no ha muchos años, en línea con el puente. Más lejos, hacia oriente, en un cerro, hubo población romana, de donde procederán tres estelas sepulcrales de tipo indígena, empotradas en una casa próxima, no publicadas e interesantes (1).

Los elementos que se conservan del puente sobre el Tajo, permiten conjeturar su disposición primitiva.

La parte romana de las pilas subsistentes, exceptuada la «Mesa del Obispo», es igual en todas, y la disposición de piedras y núcleo en las volcadas coincide también: debieron, pues, tener la misma forma, pero con dos tamaños distintos, siendo las tres primeras como la tercera, que se conserva bien, y las siguientes conforme a lo que se deduce de los restos de la cuarta y de las dos últimas, a no ser que las del tramo central engrosasen, dando una tercera medida. Estas desigualdades, supeditadas al creciente ancho de vanos que, a partir de ambas extremidades, se observa, descubre un sistema de repartición diverso del ordinario en los puentes romanos, donde es regla la igualdad de vanos y macizos entre sí; por ejemplo, los de Mérida y Salamanca. Resulta, pues, complicado restablecer en hipótesis la distribución del que estudiamos, en su parte deshecha. La progresión de tamaños referida implica un metro de diferencia entre vanos contiguos, y los restos de pilas centrales parecen corresponder a un arco de quince metros de luz, sobre cuyos supuestos cabe

---

(1) Fotografías suyas han aparecido entre los papeles del P. F. Fita, remitidas a la Academia de la Historia en 1914 por D. Rito Carrillo, de Cáceres, más otra de una de ellas, antes de ser colocada en su sitio actual, y la de una cuarta piedra cuyo paradero ignoro.

Esta última lleva inscripción que dice: «*Maecus Ap|loniocum|Lougi f. Gl. v.|an. xxx|h. s. e. s. t. t. l.*» Refiérese a un Maeco, hijo de Lougio y familiar (verna) de Gloutio, probablemente, y de la tribu desconocida de los Aploniocos.

Otra estela diseña en lo alto un frontispicio, como de templo, con tres columnas, y dice: «*Melam|anius C|ancili f. hi|*».... Falta lo demás.

Otra lleva una luna creciente y este epitafio: «*Flaccus|Argantoni|Magilanicum|mirobrig|ensis|an. xxxv|h. s. e. s. t. t. l.|Conlegae|f. c.*»

La última ostentaba en lo alto una cruz realzada, dentro de círculo, y su escritura, muy ruda y vacilante, dice, al parecer: «*Cossiblus|Turpionis f.|M. Chos|*»....

Probablemente son monumentos de gente lusitana, muy interesantes por su onomástica. (Nota de M. G.-M.)

con fijeza determinar que los arcos eran diez y seis, sin contar los dos que aligeran el estribo, con estas luces, aproximadamente:

7,30-8,20-9-10,15-[11-12-13-14-15-14]-13-12-11-[10]-9,30-9,10.

Si hacia la mitad del puente las pilas eran más anchas, disminuirían en proporción los arcos respectivos; mas ello no puede comprobarse. Como la margen izquierda es alta, se justifica ver atenuado junto a ella el decrecimiento general, a que respondía un descenso en la calzada, si el punto de los arcos guardaba uniformidad de flecha, como es verosímil.

La fecha de construcción del puente es desconocida. Falta toda clase de prueba documental y epigráfica, pues las inscripciones que se han citado al propósito, en realidad nada tienen que ver con él: una de ellas es falsa, y la otra simple miliario con el nombre de Tiberio, correspondiente al año 25-26 de la Era Cristiana (1). El carácter del puente mismo hace verosímil su atribución a Trajano, y en realidad puede considerarse como una derivación del problema planteado en el gran puente sobre el Danubio, con pilas de piedra y arquería escarzana hecha con triples cimbras de madera, sustituídas aquí por obra de sillería. Consta además que Trajano restauró la vía a que él corresponde, en el año 98 de la Era cristiana. El puente de Salamanca será coetáneo, pues guarda con este ciertas analogías en sus elementos constructivos (fig. 11).

La manera de arruinarse el de Alconétar tampoco es conocida a ciencia cierta, siendo lo más probable una serie de hundimientos parciales, provocados quizá y remediados luego, terminando con la ruina casi total y definitiva.

Aparte vicisitudes más antiguas, en tres ocasiones pudo correr peligro la existencia del puente, a saber: cuando, por vez primera, en tiempo de Alfonso VI, fué rebasada de modo permanente la frontera tradicional del califato de Córdoba, tomándose Coria y después Toledo (1085). Luego, la invasión almorávide redujo las conquistas de Alfonso VI a Toledo y su región; pero en el siglo XII, llegados a su decadencia los almorávides, vuelve a ser ocupado el valle inferior del Tajo, y se toman Alcántara y Coria (1142). Por tercera vez, en el siglo XIII, al decaer los almohades, es invadida la región extremeña por castellanos y leoneses, entonces separados,

(1) *Corpus inscriptionum latinarum* II, núm 4.652.

apoyándose Alfonso VIII de Castilla en Toledo y después en Plasencia, y Alfonso IX de León en Coria, desde donde bajó al valle del Alagón y, pasado el Tajo, no detuvo sus conquistas sino ante el Guadiana. En cualquiera de estas ocasiones, si no antes, pudo ser inutilizado nuestro puente, dando motivo luego a las reconstrucciones que en él se observan.

Una ruina espontánea pudo sobrevenir también por defecto de cimentación, aunque el subsuelo no sea especialmente malo: para construir el puente del ferrocarril, pocos centenares de metros más abajo, se hicieron sondeos, que demostraron la existencia de un fondo de roca pizarrosa, que aflora en las márgenes, quedando en el centro del río a unos seis metros por debajo del estiaje, y recubierto con una masa de cantos rodados, de unos tres metros de grueso. Aunque las avenidas del río son formidables en aquel paso estrecho, el problema no sería de solución difícil para nosotros; pero sí debió serlo para los romanos, que si bien merecen toda alabanza como constructores, quizá no pudieron darse cuenta exacta del subsuelo, o simplemente les faltaron medios, y encomendaron, como en tantas otras ocasiones, el apoyo del puente a la masa de acarreo. Respecto del extremo izquierdo, la manera de estar volcadas cuatro pilas unas sobre otras, indica una ruina repentina, y la dirección del vuelco es hacia dicha margen; además, la pila siguiente, inclinada en el mismo sentido, a diferencia de la última, que subsiste a plomo, denuncia muy bien que el punto inicial de ruina fué aquélla, quizá por haberse roto el penúltimo arco.

Sobre todo lo dicho, aun podríamos aventurar hipótesis más precisas. Las restauraciones del puente hechas o intentadas después de la reconquista, hacen presumible que hasta el siglo XVIII se conservase mucha parte de él; quizá toda su mitad izquierda, la que cayó al flaquear la penúltima pila. En el extremo contrario es donde hubieron de provocarse antes cortaduras como medida defensiva, en cualquier amago de invasión surgido hacia sur; pues aunque el puente de Alcántara quedase expedito, la defensa de éste era menos ardua y su conservación preferible: pudo ello acaecer cuando la invasión musulmana, por consecuencia de la caída de Mérida.

Después, hasta la reconquista, no es probable que la situación cambiara, y el no citársele nunca por los geógrafos árabes (1), que

(1) A menos que se refiera a este puente el «conéitira Mahmud», que el Idrisí cita sobre el Tajo *después* de Alcántara (Ed. Dozy, p. 229). D. E. Saavedra (*La Geografía de España del*

tanto hablan del de Alcántara, justifica la creencia de que ya era una ruina fuera de todo camino. Aun el hecho de fundar Plasencia Alfonso VIII sería temerario, de no contarse con el aislamiento que aseguraba la rotura del puente hacia país musulmán, ya que el paso de Alcántara venía guardado desde 1167, por freires militares a servicio de Fernando II. La derrota de Alarcos dió de través con estos avances, y hasta después del glorioso desquite de las Navas, Alfonso IX no pudo reconquistar Alcántara, estrellándose aún repetidas veces frente a Cáceres. La conquistó por fin, y aun tuvo comodidad para apoderarse de Montánchez y Mérida en 1230; pero esta intromisión de las armas leonesas en territorio anejo a la antigua calzada de la Plata, vía que los castellanos dominaban desde Plasencia, induce a creer que el paso de Alconétar seguía cortado.

Su primera referencia conocida es de 1231, y unidos Castilla y León bajo San Fernando, quien dispuso que el concejo de Cáceres no hiciese juntas con otros sino al pie del puente de Alconétar, en tanto eran recobradas las fortalezas de Trujillo, Santa Cruz y Medellín (1). Por entonces hubo de formarse villa en dicho sitio, sobre la cabeza del puente, como va dicho, y ser entregada en custodia a los caballeros del Temple con ciertos privilegios, en especial la prohibición de traer barcas para cruzar el río, desde Acarabucho (Acebuche?) arriba, y hacer otros pasajes en perjuicio del portaje de Alconétera, que dichos freires disfrutaban. Contra ello, los de Alcántara no sólo infringían lo mandado, sino que juramentaban a los hombres para que no pasasen por la puente de Alconétera, en 1257 (2). La rehabilitación del mismo, es decir, aquella obra de los arcos modernos aun subsistentes sobre la margen derecha, datará, pues, de entre 1230 y 1257; cerca de la primera fecha probablemente.

No sabemos cuándo, tal vez por los disturbios que precedieron a la extinción de la orden del Temple, la villa fué robada y derribada, quedando desierta, y el puente se cortó de nuevo. Así consta en un privilegio de Alfonso XI, hacia 1340, dando título de villa y cabeza del territorio, en lugar de aquélla, a una aldea próxima, llamada el Garro de la villa (Garrovillas): entonces los vecinos de ésta quedaron obligados a ayudar a su señor en la tarea de hacer

Edrisí p. 53) advirtió la posibilidad de una transposición en esta referencia, puesto que río abajo de Alcántara no existen puentes hasta muy lejos.

(1) TOMÁS GONZÁLEZ; *Colección de privilegios...* Tomo VI, pág. 95.

(2) ALONSO DE TORRES Y TAPIA: *Chrónica de la Orden de Alcántara*; Madrid, 1765; Tomo I pág. 364.

barcas para pasar el río, «pues ya ponte non aya». (1) El señorío del territorio susodicho fué consecutivamente dado por Alfonso XI a tres hijos suyos y de la Guzmán; don Fernando, el de Antequera, casado con una hija del último de ellos, don Sancho, lo cedió a su hijo don Enrique de Aragón, con el condado de Alburquerque. Desposeída su descendencia por Juan II, éste lo dió al conde de Niebla, de quien pasó al condado de Alba de Aliste, siempre con el señorío de las barcas de Alconétar, que seguían funcionando en el siglo XVI (2), y aun perduran.

Entre tanto, Felipe II pensó en reconstruir el puente grande y el del Almonte, habilitándolos con maderos, en 1569, empeño que aun duraba en 1580, sin que conste resultado alguno. Volvióse a remover el proyecto en 1730, con mucho gasto, pero también sin éxito, y hoy día la carretera está cortada por falta del puente nuevo que habrá de sustituir al romano.

Es curioso que en el país llaman puente de Mantible a la ruina de Alconétar, aplicándole la leyenda de Carlo Magno y de los doce Pares donde a él se alude, sin que se nos alcance el porqué de esta asimilación, a todas luces imposible, pues dado caso de que tal puente haya existido, sería en el norte de la Península, y, atendiendo a ello, más garantía de autenticidad puede otorgarse a su localización en Alava, junto al despoblado de Asa, donde se da el mismo nombre a un puente arruinado sobre el Ebro (3). Además, ya en el siglo XVI corría otra fábula sobre el nuestro, al decir de Ambrosio de Morales, cúyas son estas palabras: «También es antigua y de gran fábrica la puente que está rompida en las barcas y castillo de Alconeta, donde Tajo recibe a otro buen rio llamado Almonte, que parece dió sobrenombre al moro Espinelo, harto celebrado en algunos libros fabulosos de Italia» (4). Ponz, hacia 1780, consigna el nombre de Mantible, sobre tradición popular, y entonces estaba tal como De Laborde lo reprodujo (5); es decir, casi como ahora.

(1) Vicente Paredes: *Repoblación de la villa de Garrovillas;* en el Bol. de la Acad. de la Hist., Tomo XXXIV, págs. 138 y 289.

(2) Entre otras alusiones históricas, véase una de S. Pedro de Alcántara, por Fr. Juan de S. Bernardo: *Crónica de la Orden de S. Pedro de Alcántara;* Nápoles, 1667; pág. 370. Otra anécdota, en Santa Cruz: *Floresta española* (Bibliófilos madrileños; Tomo III, pág. 108).

(3) Madoz: *Diccionario geográfico;* artículo Asa.

(4) Ambrosio de Morales: *Las antigüedades de las ciudades de España;* XVI, 5

(5) Ponz: *Viaje de España;* Tomo VIII, pág. 97.

De Arquitectura Mozárabe.

La iglesia rupestre de Bobastro

por C. de Mergelina.

Precedentes del estudio.

La historia del caudillo mozárabe Omar, hijo de Hafsún, sus proezas, el tesón con que supo defenderse, lo hábil de su política, aprovechando los trastornos de Andalucía y la debilidad del poder cordobés, la importancia de sus campañas y el hecho de haber formado un reino tan poderoso como fugaz, hizo que los historiadores dedicaran páginas a la figura sorprendente del guerrero.

El lugar en que este caudillo se hizo fuerte, donde instalara la capital del vasto estado mozárabe que a su empuje surge en Alandalus hacia el año 884, y donde levantó fortísimo baluarte y grandes defensas [1], fué motivo de conjeturas, de controversias y de dudas no aclaradas, hasta los estudios iniciados por Don Serafín Estébanez Calderón en su *Epístola Aljamiada*, luego continuados, con no poco acierto, por Don Francisco Javier Simonet, quien precisó la realidad de su asiento.

La comprobación arqueológica pudimos llevarla a cabo (por encargo de la Junta Superior de Excavaciones), gracias al interés especial de nuestro maestro, Don Manuel Gómez-Moreno, a quien se deben realmente la preparación y encauce de los trabajos.

Simonet fijó la topografía al escribir la historia de aquel caudillo, «que renovó con igual gloria, aunque con menos fortuna, las hazañas de los Pelayos y Alfonsos», y si decidió lo primero mediante su visita directa al rincón inexpugnable que constituyen las Mesas de Villaverde, para lo segundo, con no poca perspicacia crítica,

(1) Al-Bayano'l -Mogrib- (Trad. de E. Fagnan. T. II., pág. 174.) considera la plaza fuerte de Bobastro, sede y capital de la insurrección de Omar, como una de las más inexpugnables de España.

adujo los textos árabes y comentó las aportaciones de otros autores, desde Casiri, Conde, Romey, Lafuente y Madoz, hasta Dozy (1).

La situación.

En la *cora de Reyya*, según los datos que acopió la erudición crítica del Sr. Simonet, localizan los escritores árabes la famosa ciudad de Omar, y por las mismas indicaciones de estos autores, desde Abenalcutía a Abenjaldún, pasando por Abenhayán, el Idrisí, el dudoso Abenadzari de Marruecos, y Abenaljatib, cabe situarla en el núcleo montuoso del NO. de la provincia de Málaga, estribación final de la cordillera Bética que llaman sierra de Abdalajiz, y en sus vertientes meridionales, sobre la orilla derecha del río Guadalhorce, el *Uadi Binax* de los árabes. (Fig. 1.ª).

Bravío y agreste aquel país, tiene una grandeza que avasalla. Profundos cortados, altas cimas, tajos hondísimos e imponentes cinglas, rodean y aislan tres grandes cerros, llamados la Encantada, Tintilla y el Castillón, que, uniendo sus cumbres a 658 metros de altura, forman las Mesas de Villaverde. (Fig. 2.ª).

Por E. y S. defienden su cima profundos barrancos; por N. y O. aumenta la altura de los cortados, y sólo hacia SO. se abre un estrecho paso, que forma el collado de Portizuelos, único punto accesible de las Mesas, antes defendido con fuertes muros.

Si los estudios que antes citamos no abonaran la situación de la famosa ciudad mozárabe, sólo el aspecto formidable del pintoresco rincón lo acreditaría, y lógico es que Omar, para poder mantenerse con ventaja, sobre todo en los primeros tiempos de su alzamiento, eligiera un lugar que la naturaleza ofrecía tan apropiado para hacerse fuerte.

Abónalo también el conocimiento que el caudillo tenía de este lugar, ya que aquí fué donde él mismo, después del éxodo de la alquería de Torchela y antes de su huída a Tahort, en Africa, hizo vida de bandolero. (2).

Sobre el Cerro del Castillón (3), álzanse vestigios de un grande

(1) Simonet. (F. J.): Samuel-ben-Hafsún. *Ciencia cristiana.* T. XII, Madrid 1879.—Una expedición a las ruinas de Bobastro. *Ciencia cristiana,* T. IV y V. Madrid, 1877.—Historia de los mozárabes de España. *Memorias de la Real Academia de la Historia,* T. XIII, Madrid, 1903.

(2) Simonet: Hist. cit. pág. 514.

(3) Frente a las Mesas, al norte y separado por el arroyo de Villaverde, se conoce con el mismo nombre un altísimo tajo formado por estratos calizos, en cuya cima pude encontrar restos de defensas. No ha de confundirse con el citado cerro que abarcan las Mesas.

y fuerte alcázar, cuyas ruinas, bordeando el tajo hacia E. y S., testimonian todavía el alarde defensivo allí desplegado. Dos recintos de fuertes murallas componen el susodicho alcázar, que señoreaba la ciudad. El segundo y más alto mantenía dentro el palacio, con su gran patio enlosado de piedras bien labradas, con aljibe en su centro, y alrededor buen número de estancias. (Fig. 3.ª).

En este interior y en gran parte de las murallas que le resguardaban, entre reconstrucciones de época dudosa y muy posteriores, es dado reconocer las obras más primitivas levantadas por aquel alarife, el Tachubí, a quien Omar ordenó la construcción de la fortaleza al instalarse en Bobastro (1). Acúsanlas muros con aparejo regular, patentes, sobre todo, en trechos no pequeños de la parte inferior de las murallas. En oposición a estas obras, y como más visibles, pueden reconocerse las debidas al visir Said, hijo de Almondir (2), a quien Abderrahman III encargara después la reconstrucción del castillo al conquistarlo. Señálalas un aparejo a soga y tizón, que es el general en estas ruinas.

De la ciudad, tendida a los pies del alcázar, sobre las lomas de Tintilla y la Encantada, se reconocen muros diversos, grandes aljibes y no pocas excavaciones en la peña, que constituyeron habitaciones. Algunas de éstas, formando avanzadas de defensa sobre los barrancos, demuestran su importancia por el número de aposentos que las componen; tales las que aparecen en la Encantada, en la Puerta del Sol, y las cuevas llamadas de Diego Gómez, entre las más importantes.

Pero lo principal y lo que asevera el carácter mozárabe de esta importantísima población, es el hallazgo de una iglesita, situada al oeste del monte, hacia la mitad de su altura, en el segundo contrafuerte del macizo, entre las barrancadas de Cambuyón, al norte, y la cueva de los Rincones al sur, sobre el valle de Ginés, en una meseta estrecha bordeada de profundos tajos, que sólo dejan un paso corto y difícil por el norte y otro hacia sur, más accesible, pero fortificado. (Fig. 4.ª).

La estructura geológica de las Mesas es de formación miocena, señalada por grandes masas de arenisca (molasa), dispuestas en bancos horizontales, descansando sobre pizarras cambrianas. Ad-

(1) *Abenalcutia*, citado por SIMONET.
(2) *Al-Bayano'l-Mogrib*, pág. 206.

quieren aquéllas formas especiales por la acción de grandes denudaciones, constituyendo, sobre todo, enormes tajos cortados a pico, que alternan con estrechas terrazas.

En una de éstas, como hemos dicho, aparece nuestra iglesia. Tiene la pequeña meseta forma semicircular y presenta dos zonas: la más alta, en la que aparecen la iglesia y otras construcciones, rodeada con muros hoy destruídos totalmente, pero reconocibles por la gran cantidad de piedra suelta, en su mayoría sillares, amontonados en alineaciones sobre su borde, y otra, más baja y estrecha, que muere en el tajo.

Por el lado sur de la iglesia continúa la meseta a un nivel inferior, sin más acceso que un paso estrecho defendido por muros. En esta parte de la meseta, comienzo de una barrancada, aparecen construcciones en la roca, simples socavones como para disponer viviendas, y en su punto más alto, al S. SE., restos de una cantera. (Fig. 6.ª)

Algo de historia.

El régimen de tolerancia religiosa especialísima que, mediante un pacto, establecen obligados los árabes a raíz de la conquista (1), hace que sea copiosa la lista de iglesias y monasterios de que se tienen noticias en Andalucía, principalmente en Córdoba (2).

Ellas provienen de documentos coetáneos, latinos y árabes, y acreditan que tales edificios fueron numerosos en los arrabales y en la sierra, pues si es cierto que la ley musulmana prohibía reedificarlos o construirlos de nuevo, también es cierto que, según el grado de benevolencia o de fanatismo de los emires, así se interpretó la prohibición y, en todo caso, la tolerancia fué mayor para los edificados en las afueras, donde por otro lado se relegó la población cristiana. Si esto ocurría en Córdoba, fácil es comprender que para el resto de Andalucía la tolerancia debió ser mayor, y por ende hubieron de conservarse más edificios religiosos, aunque de ellos no tenemos noticias precisas.

Mas a raíz de la exaltación religiosa de los cristianos ante la opresión de Abderrahman II, que testifica la protesta del «Indiculum luminosus» de Alvaro, y que a su vez provoca las crueles

(1) Gómez-Moreno (M). *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos* IX a XI. Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1919, pág. 2.
(2) Simonet: Hist. cit., pág. 326.

persecuciones de Mohamed I, la crisis es tan fuerte y el calvario tan doloroso que se merma aquella condicionada libertad religiosa, aunque el pacto queda, y no sólo no se permite la construcción de nuevas iglesias, sino que se derriban aquellas que por tolerancia y contra la ley se habían levantado.

Nueva era de prosperidad para los cristianos se inicia con el Califato y perdura durante las taifas; pero con las invasiones africanas del siglo XII, de nuevo se inicia un cambio de política, que trajo consigo la prohibición del culto cristiano en absoluto, y como resultado, se intensifica la destrucción de las iglesias.

Consecuencia de esto, como señala el Sr. Gómez-Moreno (1), es que no haya quedado en todo el Mediodía español una sola iglesia que pueda fecharse con anterioridad a la Reconquista, y por esta falta aumenta el interés y valor de nuestra iglesita de Bobastro.

Basándose en las noticias que da Eulogio en su *Memoriale sanctorum* (2), es presumible que los edificios cristianos destinados al culto fueran pobres y excesivamente modestos, lo que se confirma a la vista de nuestra iglesia.

Necesariamente había de ser así también, porque la vida accidentada de los mozárabes rebeldes les obligaría más a levantar defensas que a edificar santuarios. No obstante, se dice que Omar, por celo religioso, erigió templos en varios puntos de sus estados (3), aunque sobre ello, desgraciadamente, sólo queda la escueta noticia.

Después de la desdichada batalla de Poley (891), en la que se hunde de pronto parte considerable del poder de Omar, comprendiendo el caudillo que no merecían sus aliados musulmanes sostener por más tiempo una contradicción viva en su espíritu, decide volver a la fe de sus mayores, profesando abiertamente el cristianismo con su familia, como antes lo hiciera su padre Hafs, y en el año 898 recibe con el bautismo el nombre de Samuel.

La religiosidad de la familia de Omar, no entibiada porque en tiempo de su abuelo islamizase, pruébala no sólo el hecho de que su padre Hafs edificara, con anterioridad a la conversión referida una

(1) Gómez Moreno: Ob. cit, .pág. 5.
(2) Idem, íd., pág. 6 y en nota; corrigiendo lectura de Herculano en su *Hist. de Portugal*.
(3) Simonet: *Conversaciones históricas malagueñas*. Apéndice II. Una expedición a las ruinas de Bobastro. Carta cuarta, pág. 299.

iglesia en las cercanías de Bobastro, que en 893 fué destruída por el príncipe Almotárrif, (1) sino a más por lo que se deduce de un pasaje de la vida de Argéntea, hija de Omar, consignada en las actas de su martirio (2).

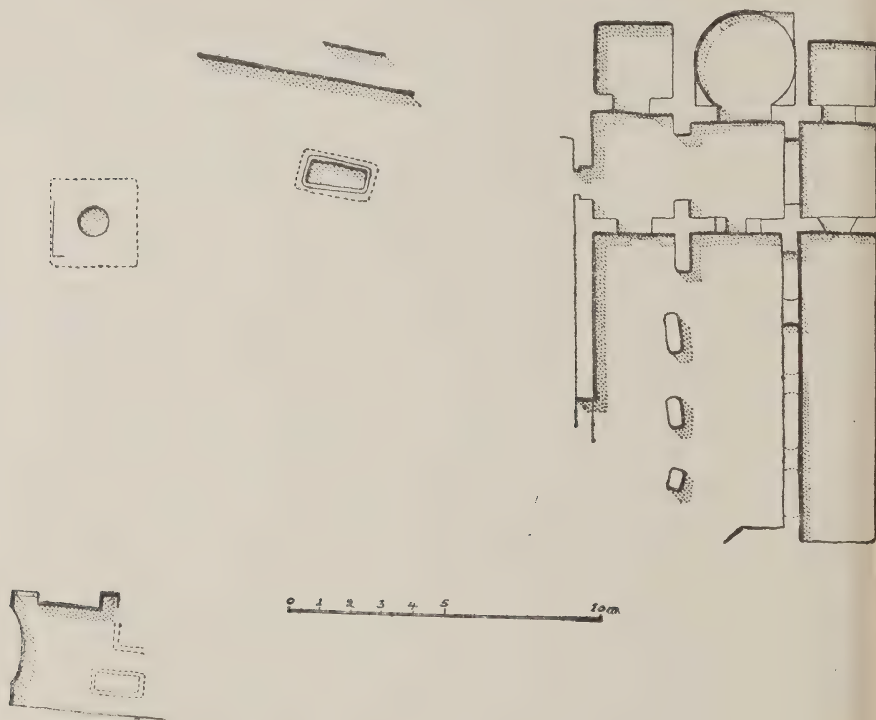


Fig. 7.ª—Planta de la Iglesia rupestre de Bobastro y de sus accesorias.

Argéntea, la hija predilecta, fué educada por su madre Columba, en sólida piedad y, a la muerte de ésta, Samuel quiso dedicarla al gobierno de la casa; mas la doncella, deseando retirarse con algunas compañeras a vida de recogimiento y oración, pidió insistentemente

(1) Simonet. Hist. cit. pág. 567, refiriéndose a datos de Al-Bayano'l-Mogrib, Abenhayán y Abenaljatib, en su biografía de Almotárrif.
(2) Flórez: *España Sagrada*. T. X, págs. 466 y 564.



Fig. 1.ª—El valle del Guadalhorce, frente a Las Mesas de Villaverde.



Fig. 2.ª—Las Mesas de Villaverde, desde el Almorchón.



Fig. 3.—Las Mesas desde el Castillón.



Fig. 4.—Cortado de Las Mesas sobre el valle de Ginés.



Fig. 5.—Lado S. del peñón en que se excavó la Iglesia.



Fig. 6.—Muros que defienden el paso a la Iglesia.



Fig. 9.—La Iglesia desde el lado E.



Fig. 10.—Vista de la Iglesia por el lado O.



Fig. 12.—La Iglesia desde el lado N. En primer término la sepultura.



Fig. 13.—Ingreso de la nave central al crucero. Al fondo, el ábside.



Fig. 15.—Parte de la nave derecha desde los pies.



Fig. 16.—El crucero visto desde la puerta del lado N.



Fig. 17.—El crucero visto desde la nave izquierda.

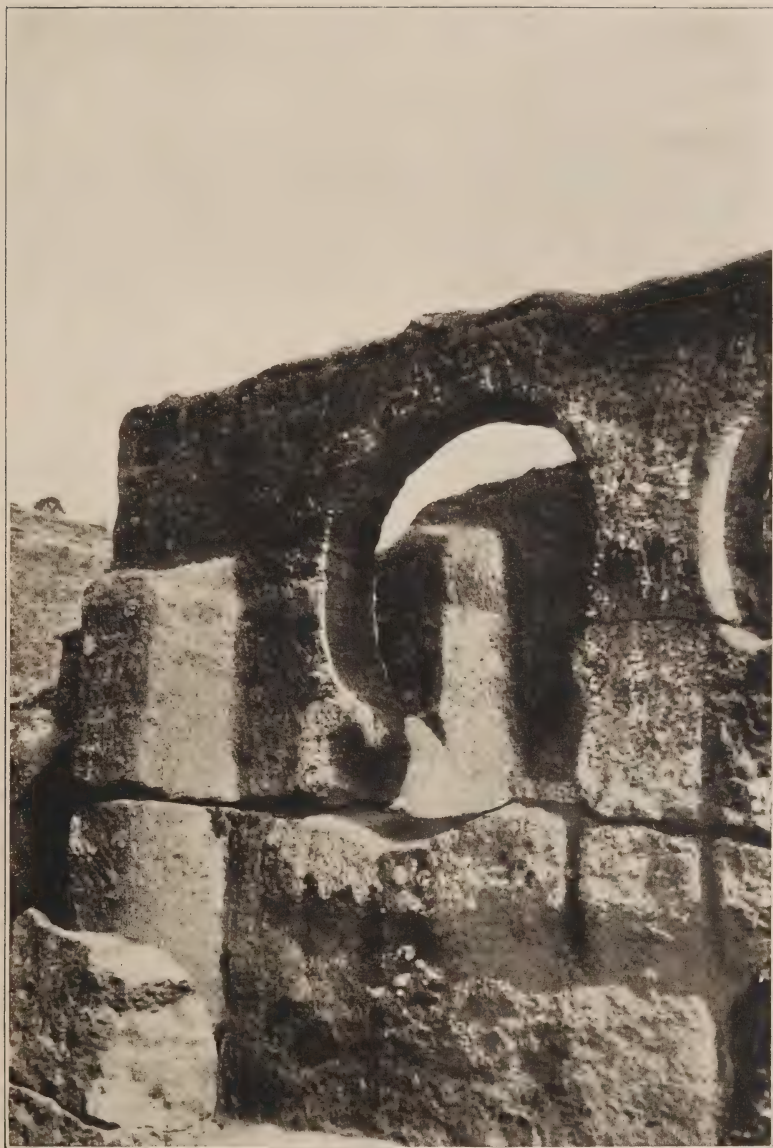


Fig. 18.—Primer arco que comunica la nave central con la colateral derecha.

a su padre que le permitiera formarse un retiro dentro del claustro del palacio (1) y a ello accede Samuel.

A partir de la fecha de conversión, por sus iniciativas y las de su lugarteniente Abenmastana, convertido también al cristianismo, la religión adquiere su antiguo esplendor, y es cuando por todas partes se levantan iglesias (2).

Estas son las escasas noticias que tenemos acerca de la erección de iglesias por Omar.

La Iglesia.

La característica composición de las Mesas, presenta enormes masas de arenisca, y en ellas la denudación, dividiéndolas y aislándolas, ha producido formas especiales que presentan aspecto de grandes mamelones, dispersos en las pequeñas terrazas que sobre los cortados aparecen.

Aprovechando una de estas peñas, que se levanta casi aislada en el centro de la terraza superior, y tallando su masa a cielo descubierto, se construyó la iglesia. (Fig. 5.ª).

Aparece orientada perfectamente al Este; es de tipo basilical y compuesta de tres naves, crucero alineado con ellas y tres capillas a la cabecera, la central de herradura y las laterales cuadradas. Mide en total nuestra iglesia 16,50 m. de largo por la nave central, y 10,30 de ancho por el crucero. Sus muros presentan gruesos variables, pero oscilan entre 50 y 60 centímetros. (Figs. 7.ª y 8.ª)

Las naves.—La central, que mide 9,40 de largo, por tres metros de ancho, se comunica con la lateral izquierda por cuatro vanos, de los que el último, en el extremo NO. aparece impreciso por estar rota la peña. Los pilares que la limitan presentan curiosa desvia-

(1) «Tantum obsecro seclusum mihi hospitium intra hujus palatii claustra construi, quo recedens a saecula turbinibus, liberius possim puellis mihi comitantibus, votum perpetrare mei coepit propositi.» Actas del martirio de Santa Argentea. Ob. cit., pág. 566.

Algo análogo ocurrió en el reino leonés años más tarde. Ramiro II, llevado de su celo religioso, edificó en León —*juxta palatium regis*—, un grandioso monasterio dedicado al Salvador y levantado a gusto de su Hija Elvira, donde ésta, *devota Deo ac prudentissima*, hizo vida de oración.

Gómez-Moreno (M). *Introducción a la Historia Silense.* Centro de Estudios Históricos, 1921, pág. CIV.

Sampiro: edición Santos Coco de la *Hist. Silense.* Centro de Estudios Históricos, páginas 53 y 56.

(2) Dozy (R): *Historia de los musulmanes españoles hasta la conquista de Andalucía por los almoravides.* T. II, pág. 326.

ción, quizá debida a dificultades del replanteo sobre la roca, dadas las desigualdades que tuvo que presentar ésta y hasta las diferencias apreciables del nivel de su superficie. Por otro lado es también esta parte la que más estragos ha sufrido, por ser en donde los buscadores de tesoros, abriendo un profundo hoyo junto al ingreso al crucero, a fuerza de barrenos, hicieron caer gran parte del primer paño de muro. (Figs. 9.ª y 10.ª). El lado derecho se conserva en toda su altura

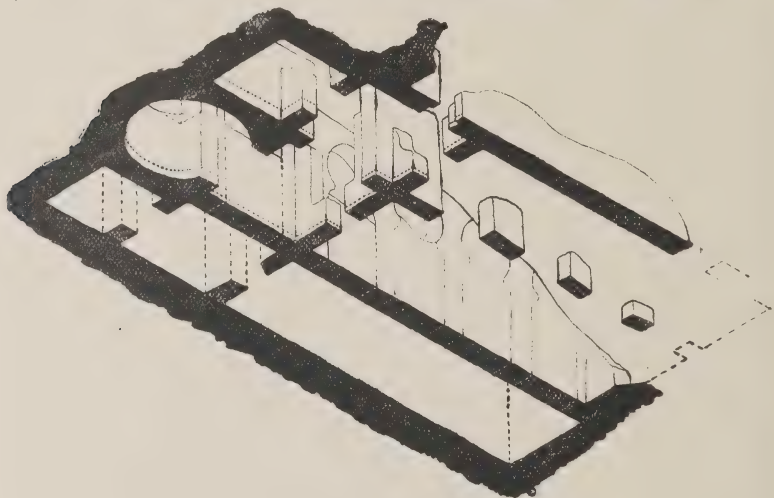


Fig. 8.ª—Perspectiva isométrica de la misma iglesia.

y tal como quedó al abandonarse la construcción: había de comunicarse mediante otros cuatro vanos con la nave de este lado, pero sólo dos de ellos, los más próximos al crucero, están a medio abrir y trazados únicamente los dos restantes con una fuerte incisión en la peña, que marca por donde habían de vaciarse. Debido seguramente a dificultades de trazado, como antes indicamos, estos vanos no corresponden con precisión a los del lado izquierdo. (Figs. 11.ª y 12.ª).

A los pies de esta nave, en el muro opuesto al ábside, se nota una entalladura en corte oblicuo, que señala tal vez puerta empezada a abrir, y aunque nada de extraño tendría, por ser corriente en el tipo, sin embargo, toda suposición es aventurada, porque la línea de rotura moderna de la peña avanza hasta este punto y borra lo que pudo existir.

En el ingreso de la nave central al crucero, las jambas que lo limitan tampoco llegaron a cortarse por completo, no pudiendo asegurar si habían de proseguirse o si esta disposición obedecería a determinar un cierre bajo, a modo de *cancellum*, que interceptase la parte destinada a presbiterio. (Fig. 13.ª).

La nave colateral izquierda se presenta completa, salvo en su parte inferior, pues la rotura de la peña corta aquí una porción mayor que en la nave central, pero no tanta que deje de percibirse

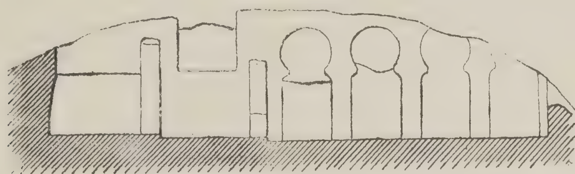


Fig. 11.ª—Sección a lo largo de la nave central.

una entrada lateral hacia los pies. Mide esta puerta, en lo que es dado reconocer, 1,20 m., y aunque la jamba izquierda aparece destruída, márcase la derecha lo suficientemente clara para suponer esta comunicación.

La nave derecha no se terminó, quedando por excavar su piso poco más de dos metros (2,08) respecto del de la central, razón por la que no llegaron a abrirse las comunicaciones que habían de establecerse entre una y otra como va dicho. (Fig. 14.ª). Lo profundizado en esta nave, desde la parte superior de la peña, alcanza a 1,93 m., y en el paño de la derecha, ya sobre el peñón, aparecen entalles evidentes que demuestran haberse preparado el corte del muro hacia el exterior. (Fig. 15.ª).

La primera impresión que nos produjo el hecho de no estar totalmente excavada toda esta parte derecha de nuestra iglesia, y presentarse actualmente lo que había de ser ingreso al crucero, en forma de ventana o hueco abierto para dominarle, fué la de que teníamos un nuevo caso de estrecho retiro para monje recluso, tal como el que nos muestra el monasterio de San Baudel (1), con su curiosa tribuna. Mas hubimos de rectificar esta impresión, no sólo a la vista del trazado de vanos, con sus arcos y jambas indicados

(1) Gómez-Moreno. Ob. cit., pág. 309.

por fuertes incisiones en la peña, como hemos dicho, sino también por un curioso detalle que se presenta en esta nave y que consiste en una pequeña excavación rectangular abierta en el piso, al lado derecho y en el ángulo próximo al ingreso del crucero, con profundidad de unos ocho o nueve centímetros, de bordes perfectamente regulares y con fondo allanado, que nos indica, no sólo que la obra había de continuarse, sino a más algo, en cierto modo, del procedimiento de trabajo que se seguiría para vaciar la peña, y que debió

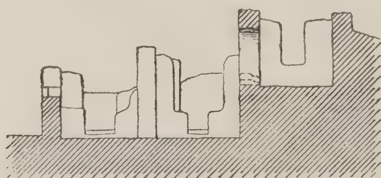


Fig. 14.ª—Sección transversal por el crucero.

consistir en excavar a tramos pequeños, que se terminaban totalmente antes de emprender un nuevo corte, con objeto de precisar con mayor cuidado las líneas del replanteo. Aun así, dada la dificultad que indicamos, hubo errores, como hemos visto.

El crucero.—En la porción que se presenta totalmente concluída —parte correspondiente a las naves central y lateral izquierda—, levántase el piso diez centímetros, con relación al de éstas, señalando un escalón para cada ingreso. Mide su largo, en lo que corresponde a las dos naves indicadas, 6,10, y de ancho, por en medio, tres metros. En el paso de la parte central del crucero a la colateral izquierda se acusan unos pilares que dejan hueco de 2,10. Comunicación idéntica había de abrirse hacia el otro lado que quedó sin terminar. (Fig. 16.ª).

La parte de crucero correspondiente a la nave izquierda mide un ancho mayor, 3,30, por retraerse los pilares de la entrada al ábside. Estos, por dificultad de trazado, no enfrentan simétricos, sino que el del lado izquierdo se retrae más; pero esto no entorpece para que entre ellos haya un escalón de 17 centímetros, que eleva el piso del ábside sobre el del crucero. (Fig. 17.ª).

La irregularidad anotada hubo de dárnosla el trazado del plano, y en vista de ello la confirmamos en el monumento, pues de primera impresión no llega a notarse.

En su frente de hacia norte se abre una puerta al exterior, muy descentrada con referencia al eje, y en sus jambas se señalan estrechas batientes. El ancho de esta puerta es de un metro y por las batientes, 0,75.

La parte que había de formar crucero en la nave derecha, como hemos indicado, quedó sin excavar en gran porción. Mide tres metros de largo por 2,40 de ancho, y sus comunicaciones con el ábside y con la nave no fueron talladas hasta el piso de éstos, presentando hoy a modo de un escalón alto. El ingreso a la nave tiene de ancho 0,85 y sus jambas presentan derrame hacia el interior del crucero. El ingreso al ábside mide un metro de anchura.

Los ábsides.—El central es más importante, como cumplía a sus fines. Se marca en forma de herradura, y su piso, como el del ábside de la izquierda, se eleva 0,17 sobre el del crucero, formando escalón en la línea de jambas.

Su muro no se dispone a plomo, sino desviado de la vertical en su base hacia dentro 30 centímetros. A 2,10 de altura desaparece esta inclinación con un cambio de planta, y la que antes era de herradura se transforma en un cuadrado circunscrito a ella, dejando por consiguiente cuatro triángulos mixtos, de los que únicamente tres existen, pues el del extremo interior de la izquierda, por bajar la roca y por la denudación de ésta, aparece destruído.

Esta disposición hace pensar que probablemente se quiso formar ábside cuadrado en un principio, y así es posible que se replantease sobre la peña; después, para distinguirlo de los laterales, señalando su mayor importancia, y una vez que ya se había empezado a tallar, se cambió de criterio y se hizo de herradura.

Es de mayores proporciones que los laterales, con diámetro de unos 3,30, amplitud que abarca hasta cuatro quintos del radio, sosobresaliendo de la línea de fondo del ábside hacia la izquierda. Esta curva señala cierto arcaísmo, pues sólo se observa en monumentos que acusan valores primitivos, como son la basílica de Cabeza del Griego, del siglo VI (1), el antiguo santuario cristiano leonés de Marialba (2) y la capillita de Leiría (3), mani-

(1) Memorias de la Real Academia de la Historia. T. III.
(2) Notas que debo a la bondad del Sr. Gómez-Moreno.
(3) O Archeólogo Portugués. T. VII, pág. 316.

festándose luego, en el siglo x, en Pedret (1) y haciéndose típico del grupo leonés mozárabe, como señala San Miguel de Escalada (2).

El ábside izquierdo es casi cuadrado —2,50 de ancho por 2,40 de profundidad— y de poca elevación sus muros, por ser aquí menor la de la peña. Sus ángulos aparecen redondeados.

El ábside de la derecha es mucho más pequeño. Mide dos metros de profundidad por 2,20 de ancho. Es, por consiguiente, casi cuadrado y su línea de fondo se retrae considerablemente, no sólo con referencia al ábside central, sino también al de la izquierda.

Arcos.—Los que establecerían comunicación entre las naves son de herradura, y a juzgar por el primero, más terminado, con la proporción típica que de lo musulmán pasa a lo mozárabe (3). La amplitud de su rosca rebasa el semicírculo en dos tercios del radio y, por consiguiente, se prolonga algo más que en los trazados característicos árabes, donde al aumento es sólo de la mitad. (Fig. 18.ª)

Entre mozárabes no fué extraño este mayor desarrollo de curva, como lo prueban arcos de iglesias leonesas, donde la influencia mozárabe fué más directa, como los de San Miguel de Escalada —con planta muy similar a la nuestra—, San Cebrián de Mazote y los que alcanzan proporción máxima en San Román de Moroso, entre otras (4).

Nuevo indicio de arabismo en nuestra iglesita, es la particularidad de presentar el intradós de sus arcos tallado con cierta concavidad. La razón de esta característica se escapa. El señor Gómez-Moreno, que pudo notarla en su estudio como particularidad de varias construcciones del siglo x (San Miguel de Escalada y Santa María de Bamba en León, y en Castilla y Galicia, como influencia de la corriente leonesa, en Santa María de Lebeña y San Miguel de Celanova), conjetura si su finalidad pudo ser avivar las aristas recortándolas con mayor precisión (5).

Lo cierto es, que esta característica, observada también por el maestro en la mezquita toledana del Cristo de la Luz, asegura, por su aparición en Bobastro, que la corriente de mozarabismo fué puramente andaluza y no tuvo reflejos posteriores hacia sur, lo que ya

(1) Gómez-Moreno (M): Ob. cit., pág. 59.
(2) Idem íd., pág. 141.
(3) Idem íd. *Excursión a través del arco de herradura.* Cultura Española, 1916.
(4) Idem íd. *Iglesias...* cit., págs. 147, 180 y 285.
(5) Idem íd. *Iglesias...* cit, págs. 153, 198, 180, 267 y 249.

pensó el señor Gómez-Moreno, y que en Andalucía debió formarse con todas sus particularidades y así emigrar a tierras leonesas para manifestarse con los movimientos de repoblación (1).

Prueban esto último, las analogías clarísimas de nuestra iglesia con las del grupo leonés, sobre todo con San Miguel de Escalada, cuya planta se asemeja tanto a la nuestra. Obsérvese la igualdad de naves con puerta a los pies de la central, que en la nuestra se empezó a tallar; la idéntica disposición del crucero sin acusarse al exterior, pero perfectamente limitado en el interior; la posible disposición de *cancellum* en nuestra iglesia, francamente definido en Escalada; el desarrollo de curva en los ábsides, recordando tipos más primitivos, y la parecida amplitud de rosca de los arcos, varia en Escalada, como prueban arcos de sus naves y del crucero, y más fija, en lo que puede estudiarse, en la de Bobastro.

Dadas estas analogías y atendiendo a las fechas de erección de estas iglesias, la de Bobastro, a nuestro juicio, no puede ser posterior al 917, por razones que ahora indicaremos, y la de Escalada se precisa en 913 (fecha de consagración). La erección debió ser casi simultánea, y como conocemos el movimiento de emigración andaluza hacia las comarcas leonesas, y por otro lado sabemos que Omar no pudo establecer relaciones con los Estados del norte, fracasando en su intento de alianza con los Benicasi, no puede pensarse en corrientes de Norte a Sur, que entorpecían los árabes, sino en un amplio movimiento contrario, como apuntamos antes.

Este movimiento, desde el punto de vista histórico, nos era sobradamente conocido, gracias a los estudios que vamos anotando; los valores artísticos, que los mozárabes desarrollan, también se conocían, aquilatándose sus aspectos de modo admirable; pero ignorábamos si aquellos valores fueron desenvueltos en el nuevo solar que la forzada emigración les deparaba, formándose allí lentamente, al calor del impulso cultural árabe del siglo x, de donde dimanan, o si como bagaje lo traían ya formado, con tipos y características peculiares, que no hicieron sino aclimatarse en el nuevo país. Esta duda viene a resolverla nuestra iglesia de Bobastro. Aun siendo ella tan humilde y tan escondida, nos muestra un tipo totalmente aceptado y desenvuelto, el mismo que hemos visto de manifiesto en Escalada con mayor grandeza, como convenía a mayor amplitud de medios,

(1) Gomez-Moreno (M). *Iglesias...* págs. 105 a 140.

el mismo que va luego manifestándose en otras construcciones de la época, ese tipo basilical que debió ser corriente en lo mozárabe del sur.

Indicamos antes que, a nuestro juicio, la iglesita no podía ser posterior al año 917, fecha de la muerte de Omar, y fundamos esto en el hecho de que los años que median entre la muerte de aquél y la toma de Bobastro por Abderrahman III, fueron de incertidumbre y de grandes reveses, de franca descomposición por luchas interiores y de evidente decadencia.

Pruébalo, bajo Cháfar, su debilidad ante el creciente empuje de Abderrahman, la derrota que le convierte en vasallo del califa, y su vuelta al islamismo, que le concita el odio del pueblo y le acarrea ser asesinado por sus mismos soldados cristianos en la plaza de Bobastro. Con Suleiman, no ajeno a la muerte de Cháfar, lo que indica un estado de discordia entre los hermanos, señálalo el motín que le arroja de la ciudad y su desquite con saqueos y crímenes. Muere al rechazar una de las acometidas de Abderrahman y le sucede Hafs; pero su reinado fué sólo de unos meses. En junio del 927 pone Abderrahman cerco a Bobastro y en enero del 928 se rinde Hafs, quien pasa a Córdoba con su familia y los demás habitantes, todos cristianos.

En estos once años la decadencia es, pues, tan honda y tan escasa la paz, que no cabe pensar se construyeran iglesias, y por esto suponemos que la nuestra debió construirse con anterioridad al 917, fecha de la muerte de Omar, como indicamos.

Otras construcciones.

Aprovechando la pequeña área casi llana que se tiende hacia el norte de la iglesia, se empezaron otras construcciones.

Sobre el suelo de roca viva, en parte allanado por excavación, y a seis metros y medio de la puerta del crucero, aparece una sepultura abierta en la peña, de forma ligeramente trapecial, con la base menor hacia la iglesia y, por consiguiente, orientada a sur. Mide su boca 2,10 de largo, por 1,10 y 0,80 de ancho en sus extremos, con un rebajo en todo su borde, como para encajar las losas de cubierta. Su profundidad alcanza a 1,22, se agranda su base hasta 2,50 y los testeros se redondean. En gran parte estaba rellena de tierra; mas no logramos hallar indicio alguno de haber sido utilizada. Sin embargo, cabe conjeturar que ésta fuese la sepultura de Omar y de

su hijo, aquella que fué violada por el fanatismo de los alfaquíes en el segundo viaje que Abderrahman III hace a Bobastro después de la conquista. Parece abonarlo su disposición y el hecho indicado de ensanchar por su fondo como para dar sepultura holgadamente a dos cuerpos.

A un lado, hacia oriente y a distancia de 2,50, se ve un retallo en la roca, con largo de siete metros, y más allá y por encima hay otro más pequeño, terminando lo llano del terreno.

Alejado hacia norte, casi frente a la puerta del crucero y también abierto en la roca, aparece un gran aljibe, con boca circular de un metro de diámetro, descendiendo en esta forma a un metro de profundidad y ensanchando luego hasta formar un cuadro de 2,70, con los ángulos redondeados y recubiertas las paredes con un fuerte enlucido rojo.

La excavación en este aljibe sólo nos dió fragmentos de cerámica de un barro rojo, decorada con cordones y salientes que llevan impresiones digitales, ornándolos, idéntica a la que en cantidad abunda sobre la superficie del terreno, mezclados con trozos de tejas curvas y pedazos de ladrillo, que miden 15 centímetros de ancho por 4 ó 5 de grosor; escombro distinto del que hubo de darnos la excavación del castillo, donde los tipos árabes, bien definidos, del siglo X y más avanzados, son corrientes. Exteriormente, encuadrando la boca del aljibe, aparece parte de un retallo sobre la roca.

A doce metros del aljibe en dirección a oeste, aparece excavada una extraña construcción a modo de aposento con una entrada estrecha, de 0,80 de ancho, en la que se abren los quicios para la puerta. La pared norte de este excavado se perfila en curva saliente, que arranca a medio metro de la puerta terminando también en porción recta y con largo de otro medio metro, al unirse con la pared del lado oeste. Esta es recta en toda su amplitud, que alcanza hasta cinco metros, rompiéndose por todo el lado sur la excavación con los hoyos profundos abiertos por los buscadores de tesoros. La pared del lado oriental presenta, después de la puerta, un saliente de 0,35 y largo de dos metros, y a continuación hay un pequeño nicho, de 0,50 de profundidad y otro tanto de ancho.

Señalado en el suelo por un picado que marca dos líneas, aparece un rectángulo, de 1,70 por 0,80, y algo más al este se marca parte de las líneas de otro.

Todo el extremo norte de la pequeña terraza, a pesar de presen-

tar un acceso difícil, debió estar fortificado, indicándolo la gran cantidad de piedra suelta que aparece, como se dijo.

Al sur de la iglesia, en una segunda terraza más baja, hay una cantera y excavados que forman recintos. En esta misma dirección ciérrase la terraza, aprovechando lo estrecho de ella, por un muro de sillares en aparejo regular; y más hacia arriba, siguiendo las mismas desigualdades del terreno y cerrando el paso hacia las Mesas, se ven muros en zis-zás, levantados con el mismo aparejo regular, salvo algunos, seguramente reconstruídos, que los señalan a soga y tizón.

El procedimiento constructivo y sus analogías.

Indicamos que la iglesia se construyó por excavación. Sorprende en realidad el procedimiento, sobre todo, si se tiene en cuenta que no a mucha distancia aparecen canteras, de donde se extrajeron sillares para las construcciones defensivas, cerrando el único paso accesible, y que en otros lugares de las Mesas, no lejanos a nuestra iglesia, se reconocen obras de sillería importantes.

Sin embargo, esta especial característica parece no fué novedad en la época. Las ermitas rupestres en cuevas se citan con frecuencia en diplomas del siglo X; así, un documento del tumbo de la catedral de León (f. 24 v.) cuenta que un tal Pelagio dona *«illa penna intus cabata»*, y dedicada a San Martín obispo, a los monjes Crescencio y Gamilo en el año 990; (1); tal también, el monasterio de San Pedro de Rocas en Galicia, y en Castilla, San Millán de la Cogolla y San Juan de Socueva; San Juan de la Peña en Aragón, y San Martín de Villamoros en León (2), iglesias todas que pueden fecharse en las postrimerías del siglo IX o comienzos del X.

Posibles precedentes de esta característica pueden ser las importantes cuevas artificiales de Alava, en su mayoría de carácter sepulcral, estudiadas con esmero por los señores Aranzadi, Barandiarán y Eguren (3), y cuya época constituye un problema, por iniciarse su estudio con una idea preconcebida de prehistorismo, que a nuestro

(1) Gómez-Moreno (M): *Iglesias*... cit., pág. 95.
(2) Gómez-Moreno (M): *Iglesias*... cit., págs. 288, 287, 30 y 260.
(3) F. de Aranzadi, J. M. de Barandiarán y E. de Eguren: *Grutas artificiales de Alava.* Memoria presentada a la Junta permanente de Euska-Ikas kuntza. Sociedad de Estudios vascos, 1923.

juicio no existe, y que gracias a los mismos investigadores citados va borrándose (1).

Algunas de estas cuevas presentan cámaras semicirculares y de herradura, con arco de ingreso a ellas de herradura también, detalle este de un gran valor, puesto que el estudio del desarrollo de sus curvas, referido a las precisas indicaciones del maestro Gómez-Moreno (2), podrían dar mucha luz sobre el problema.

Estas cámaras funerarias, con sepulturas excavadas en el suelo, son indudablemente cristianas, acusándolo el tipo de ellas y una casi uniforme o por lo menos muy repetida orientación al Este.

Es curiosa la semejanza de estas sepulturas, algunas de ellas tan interesantes como las de los grupos de Faido, Kruzia, Albaina, Laño y Kana (Marquinez), con otras análogas estudiadas en Asia Menor por Rott (3), en los valles de Enegil, Soandere y Jer Hissar, en Capadocia entre otras, las que presentan, sobre el uso característico del arco de herradura, allí como aquí de abolengo indígena (4), los tipos de sepulcros en arcosolio, los bancos rodeando las cámaras, los pequeños nichos para colocar lámparas probablemente y la representación de figuras humanas, en relieve plano, sin modelado, y con trazos de color (5).

Estas típicas semejanzas se hacen más curiosas si las anotamos en lo que francamente se refiere a monumentos religiosos.

Son numerosas en Asia Menor las iglesias excavadas en roca, muchas de tipo basilical, como la nuestra, con ábsides y arcos de

---

(1) Tal vez pueda aducirse también el grupo de cuevas artificales de Santa Eugenia en Mallorca, algunas de las cuales presentan a modo de nichos, cámaras o ábsides de herradura (Cova del Vent, Cova de la Cuineta y la mejor labrada y de mayor complicación de Son Currelles). Tienden sus investigadores a fecharlas en la primera edad del bronce, pero hacen notar la inseguridad y la dificultad grande de afirmarlo. F. Furis. *Coves artificiales de Santa Eugenia* (*Mallorca*) *i Sos*... Anuari de l'Institut de Estudis catalans, MCMXV-XX, vol., VI págs. 548 y sigtes.

(2) Gómez-Moreno (M): *Excursión*... cit.

(3) Rott (H): *Kleinasiatische Denkmäler*, págs. 120, 124 a 144 y 115.

(4) Para este interesante problema véase el estudio citado del Sr. Gómez-Moreno. *Excursión a través*... etc. Ob. cit.

(5) Pueden tambien tal vez hallarse estas semejanzas si atendemos a los posibles orígenes de esta característica de labrar los monumentos en las rocas. Si para lo oriental pueden ser precedentes los monumentos frigios, como tumbas y santuarios, y las construcciones del Sipilo, y también los sepulcros de Lidia, para nuestros excavados pudieran citarse, entre el número considerable de ellos, las célebres cuevas de Bocairente, Salas de los Infantes, Chelva, Perales de Tajuña, etc., etc. Sobre estas últimas tenemos noticias interesantes que señalan fueron utilizadas en época avanzada. Plutarco, en la vida de Sertorio, hablando de los *caracitanos*, indica que vivían como trogloditas: *Ea est gens supra Tagonium amnem, non oppida neque vicos habens, sed montem justae magnitudinis utraque et concavitates ad boream versus* (ed. de París, 1532, fol. 203 v.). Sertorio, por medio curioso logra desalojarlos de estas cuevas. Situadas sobre el Tagonium (Tajuña), podemos identificarlas con las célebres de Perales.

herradura, mas con mayores complicaciones arquitectónicas, como remedando tipos constructivos de sillería (1).

Aun estas complicaciones tuvieron su réplica en nuestras iglesias mozárabes, como lo prueban las exedras en que termina el crucero de San Cebrián de Mazote (2).

Esta iglesias, formando parte de monasterios, alcanzan antigüedad grande, remontándose unas a finales del siglo III y fechándose otras desde esta centuria hasta la XI.

Cabría buscar en ellas los precedentes de nuestras manifestaciones similares, si éstas no acusaran antigüedad mayor, como lo prueban para la forma de arcos, las estelas de León (siglo II) entre otras; (3) para ábsides, las citadas iglesias de Cabeza del Griego, Marialba y Leiría, y el dato que se deduce del estudio citado de Rott, al hablar de la basílica de San Pacomio en Enegil, que el arco de herradura, forma indígena primitiva en la parte oriental de Asia Menor, fué llevado a la costa occidental por los monjes de Capadocia, con posterioridad al 660, fecha de la basílica de San Pacomio, ejemplo este el más antiguo de arco de herradura aplicado a basílica cristiana.

No pueden, pues, buscarse precedentes en lo oriental para estos tipos constructivos, ya que en nuestro solar español se dan de un modo completo y especialísimo.

Lo interesante únicamente es la analogía de los ejemplos orientales con la serie española, formada primeramente por los interesantes excavados de Alava y después por los tipos mozárabes y, entre ellos, por nuestra iglesita de Bobastro.

(1) ROTT: Ob. cit.
STRZYGOWSKI (J) *Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte.*
LOWTHIAN BELL (G). *Notes ou a Jouruay Tgrough, Cilicia and Lycaonia.* Rev. Archeologique, 1916 y sigts.
JERPHANION (G de). *Deux chapelles souteraines en Cappadoce.* Rev. Archeol., 1908.
(2) GÓMEZ-MORENO (M): *Iglesias...* cit., pág. 172.
(3) Idem, íd. *Excursión* cit.

Miniaturas boloñesas del siglo XIV

Tres obras desconocidas de Niccoló da Bologna.

por J. Domínguez Bordona.

Los códices de que aquí se da noticia pertenecen a tipos bien conocidos por los historiadores de la miniatura, pero nunca han sido citados por los que se ocuparon del desenvolvimiento de este arte en la región Emilia [1].

Corresponden, cronológicamente, al importante período de la iluminación boloñesa, desde el momento en que, despojándose paulatinamente de las influencias bizantinas, que encuentran su fórmula más espléndida en las Biblias de Gerona, París, Roma y Londres, comienza a desarrollar un estilo propio, local, sin las derivaciones ultraalpinas ni toscanas, vigorosamente acusadas en las otras regiones de la Italia superior, hasta lograr su máximo desenvolvimiento con el fecundo *Niccoló da Bologna* [2]. Son tratados jurídicos, escritos e ilustrados, durante el siglo XIV, por copistas y miniadores laicos, para los «estacionarios» establecidos en torno del famoso *Studio* boloñés, o para uso privado de maestros y escolares distinguidos, amantes de los libros lujosos. Todos estos códices, ricos o modestos, pertenecen a una misma familia, en cuanto se refiere a tamaño, materia y aspectos caligráfico y decorativo, a saber:

1 Unicamente ADOLFO VENTURI (*Storia dell'Arte Italiana*, T. V., pág. 1014), registra, entre las miniaturas precursoras de Niccoló da Bologna, un *Bart. Brix. sup. Decr.* 280, en la Catedral de Toledo. Debe de referirse al *Decretum* 4-2, anotado por D. Pedro Alvarez de Albornoz. La signatura 280 no corresponde a la topografía de la Biblioteca Capitular de Toledo.

2 La Biblia de Gerona será objeto de particular examen, juntamente con otras dos: la de El Escorial, *a. I.* 5, que a principios del siglo XV perteneció a D. Dalmacio de Mur, obispo de Gerona y Tarragona y arzobispo de Zaragoza, y la de la Biblioteca Nacional, *A.* 25, ejemplar modesto, pero que tiene el interés de estar fechado en el año 1272 y firmado por un *Iohannes filius Iacobini.*

pergamino avitelado en gran folio, texto a dos columnas con número de líneas variable, encajado entre las dos columnas de glosas, cuando las hay, y escritos en esa bella *littera bononiense*, tan perfecta de forma, cuanto copiosa y arbitraria en abreviaturas, la que comparte con las escrituras francesa e inglesa el dominio de la Europa cristiana durante la expresada centuria.

En cuanto a disposición decorativa, ofrecen los más sencillos una miniatura, ocupando el ancho de dos columnas, al principio de cada tratado. (Fig. 3). Las composiciones fundamentales suelen desarrollarse en torno de un personaje principal, ya sea Cristo, ya el Pontífice, o el Legislador. En los frontispicios más ricos, completan el asunto de esta ilustración ciertas figuritas representadas dentro y fuera de las iniciales, y estrechas fajas que, a modo de friso, ocupan marginalmente el espacio entre glosa y texto, donde expresivas escenas se desarrollan siempre en paisaje con rocas verdosas, grises o sepia, árboles de un verde muy oscuro y cielo de azul ultramar. (Fig. 5)

En obras como el *Decreto* o las *Decretales*, otra miniatura más pequeña, del ancho de una columna, ilustra cada una de las «causas» y «distinciones», y sus asuntos, repetidos con monotonía, aunque diversamente interpretados, indican los argumentos correspondientes a aquéllas: obligaciones y derechos de eclesiásticos y laicos; distintos modos de celebrarse los juicios, según los delitos que los originan; interdictos, cuestiones de jurisdicción y competencia, elección de dignidades, administración de sacramentos, etc., etcétera. Fácil es comprender el interés representativo y suntuario de estas historias, por las que desfila toda la sociedad italiana de la Edad Media en su actuación religiosa y ciudadana, en su vida pública y familiar.

Las letras de adorno se multiplican, repitiendo y modificando el delgado vástago italiano del siglo XIII, interrumpido por nudos, lazos y pequeños discos, con esbeltas hojas lanceoladas, que cada vez adquieren mayores dimensiones y retorcimiento, y, más raramente, con animales fantásticos muy estilizados. Muy típicas son las letras con delicadas gradaciones pálidas: rosa, violeta, azul..., encuadradas en marco de oro bruñido y rellenas de azul con finísimos toques blancos, y que, a su vez, sirve de fondo para bustos y cabezas, con inmensa variedad, entre los cuales destaca un tipo muy característico, de violento escorzo, que muestra del rostro

tan sólo el frontal y la nariz. En las letras de un solo trazo, *I* y *J*, desaparece generalmente el signo caligráfico, usurpando su lugar una figura humana, de cuerpo entero o en busto, cortada en línea oblicua por su parte inferior, y sobre un fondo de oro la mitad derecha y azul la otra mitad. Menos frecuentes y más bellas son las iniciales con dos figuras, una dentro y otra fuera de la letra, tipo del que se encuentran encantadores modelos en las *Clementinas* de la Biblioteca Nacional.

La paleta de los boloñeses, rica siempre en matices y valoraciones, desenvuelve gradualmente desde principios del siglo XIV una variedad y una brillantez que culminan en las deslumbradoras policromías de Niccoló. El predominio del rojo, del rosa y del azul, se mantiene siempre. Las antiguas carnaciones plomizas, remedo bizantino, se sustituyen por un bermejo de ladrillo sobre el que se extienden ligeras sombras verdosas. Este empaste verde, subiendo en estridencia, mancha espectralmente los semblantes y constituye uno de los signos más calificados en numerosos ejemplares de librería, en tanto que los códices más cuidados o más próximos a Niccoló atenúase la tinta bermeja de las carnes con el albayalde de que tan pródigo uso hace después este maestro. Las cabelleras, grises o rojizas, a veces hirsutas, se trenzan por lo común a manera de turbante. El oro bruñido se reserva para los nimbos de personas divinas y para algunos accesorios de mueblaje e indumentaria. También se usa en fondos de composición, pero son más frecuentes los de tintas lisas y pálidas, entrecruzadas por líneas de oro mate formando rombos que en sus centros tienen un simplificado motivo geométrico o una florecilla de tres o cuatro pétalos, azul o morada. Otros fondos muy característicos y muy del gusto de Niccoló son los negros, muy recargados de ramaje de oro, simulando rica estofa, y los azules sembrados de estrellitas, también de oro.

Venida a menos la saludable enseñanza naturalista que revela la Biblia de Gerona, o apremiados los artistas por la excesiva demanda, repiten hasta la exageración los mismos tipos que, hartas veces, caen dentro de lo grotesco: cabezas aplastadas, carrillos inflados, extremidades desdibujadas, cuerpos desproporcionados dentro de las vestiduras plegadas torpemente. Luego, el canon se hace más razonable, las facciones se dibujan con cariño, las manos se afilan, y el plegado de paños denota un cuidadoso estudio del modelo vivo; pero, en todo caso, persevera el tipo craso, robusto,

lleno de movilidad, y con una expresión de inteligencia poco despierta que llega a lo pasional en los rostros atormentados de Niccoló da Bologna, siempre con sus grandes orejas en forma de asa, gruesos labios entreabiertos, arrugas oblicuas acusadas fuertemente a los lados de la boca «leonina», ojeras profundas y sombrías.

Entrando ya en el examen de algunos códices boloñeses conservados en bibliotecas de España, debe mencionarse, en primer lugar, el *Decretum* 4-2 de la Catedral de Toledo. (Fig. 1). En una de sus guardas hay una larga nota, autobiográfica en parte, de D. Pedro Gómez Albornoz, sobrino del Cardenal D. Gil Carrillo. Refiere dicha nota desde el ingreso de D. Pedro en el estudio de Bolonia, en 1351, hasta su salida de esa ciudad, en 1372, al ser nombrado arzobispo de Sevilla, pero encabézase con la fecha M CCC XXX VI, sin aclarar a qué hace referencia esta cifra que, según el P. Burriel, fué escrita «de la misma mano pero de otra tinta». [1] En dos escudos medio borrados se reconoce haberse pintado el león de los Tenorio. Pegada a una de las tapas hay una hoja en que Fernand Alvarez de Albornoz, arcediano de Toledo y sobrino de D. Pedro Gómez, escribió el índice de sus libros, figurando en primer lugar *unum decretum satis pulchrum*, que debe identificarse con el 4-2, lo mismo que *un decreto bueno que fué del arzobispo don Ximeno* [2], que figura en un inventario hecho en 1391 «de las cosas que tiene el arzobispo don Gonzalo... que le dió el cardenal don Gil en Aviñon».

La página más rica del códice es la que da comienzo al texto, en que se ve una miniatura con personajes eclesiásticos, doctores y copistas. Por ella, como por los adornos de las márgenes, figuras que se alzan sobre los motivos vegetales, medallones, rombos, centauros, animales de gran sentido realista, y todo ello con tintas muy brillantes y transparentes, se acusa un arte que deriva directo de la Biblia de Gerona y que puede agruparse con las *Decretales de París* (Bib. Nat. Lat. 3988), estudiadas por Venturi, que marcan «el tránsito de las formas bizantinantes a las italianas». Al mismo

(1) Esta nota es el *memorial* a que se refiere GIL GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro Eclesiástico... de las dos Castillas*, t. II, pág. 57. Prepara su publicación el docto archivero de la Catedral de Toledo, D. Eduardo Estella. En el ms. 13.023 de la Biblioteca Nacional hay copia de la nota de D. Pedro Gómez, de la de Fernand Alvarez y del inventario del Arzobispo D. Gonzalo, todo de mano del Padre Burriel.

(2) Don Ximeno de Luna, Arzobispo de Toledo en 1327. Murió en 16 de Noviembre de 1338.

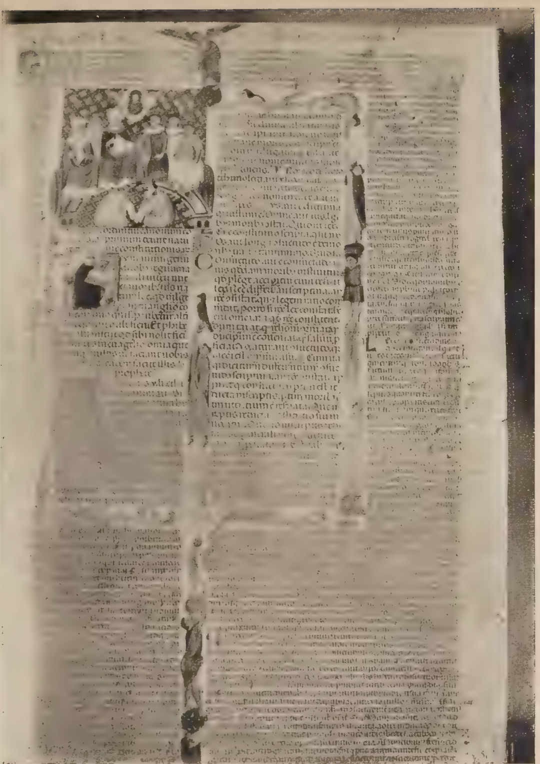


Fig. 1.—Toledo. Biblioteca Capitular. *Decretum*, 4-2.



Fig. 2.—Toledo. Biblioteca Capitular. *Decretum*, 4-1.



Fig. 3.—Biblioteca Nacional. *Instituta*, Sig. 1548.



Fig. 4.—Biblioteca Nacional. *Decretum*, C. 5.



Fig. 5.—Biblioteca Nacional. *Decretum*, C. 4.



Fig. 6.—Biblioteca Nacional. *Decretum*, C. 4.



Fig. 7.—Niccoló da Bologna. Biblioteca Nacional. *Bartolus,* D. 1-2.



Fig. 8.—Niccoló da Bologna. *Bartolus*, D. 1-2. (Detalle).

Fig. 9.—Niccoló da Bologna. *Bartolus*, D. 1-2.

Fig. 10.—Niccoló da Bologna. Biblioteca Nacional. *Clementinas*, C. 17.

tipo pertenecen un *Misal* (52-13) y otro *Decretum* (4-1), también de la Biblioteca Capitular de Toledo [1]. (Fig. 2)

A las *Decretales* de Gregorio IX (París. Bib. Nat. Lat. 3960), que señalan degeneración de las influencias bizantinas dominadas por elementos locales, son asimilables la *Instituta* (1548) de nuestra Biblioteca Nacional (Fig. 3) y varios códices jurídicos de El Escorial y Toledo: ejemplares de librería, limítanse a reproducir los tipos convencionales, con aquella falta de habilidad aludida anteriormente [2].

Más importancia tiene el *Decretum* (G. 5) de la Nacional, procedente, como los restantes códices que examinaré, de la biblioteca de Felipe V. Un escudo, pintado en el siglo XV, con cruz de gules sobre plata en cabeza, y abajo banda de escaques plata y azur en gules, muestra indicios de un poseedor de la familia Cybo, que dió origen a ilustres purpurados, entre los que se cuenta aquel Giovanni Battista, servidor un tiempo de los reyes de Nápoles Alfonso I y Fernando I, y sucesor de Sixto IV en el pontificado, con el nombre de Inocencio VIII.

La representación de los dos poderes, papal e imperial, en su origen divino, aparece al principio del texto. (Fig. 4) Jesucristo, sentado en un trono a modo de edícula cuyos compartimientos ocupan ángeles y santos, preside y bendice la coronación que, en su nombre, realizan dos ángeles, mientras otros dos entregan al papa y al emperador, respectivamente, un libro y una espada; eclesiásticos y militares asisten a la ceremonia que contemplan también ángeles arrodillados en lo alto de dos torrecillas. En la inicial, otro ángel inspira a Graciano su famosa compilación.

La celebración de un juicio ante el pontífice, en la forma y con asistencia de las personas que reclama la ley (folio 103), una escena de predicación (folio 276) y el sacrificio de la Misa, al frente del tratado *de Consecratione*, son miniaturas de gran tamaño, del ancho de dos columnas, habiendo otras más pequeñas sobre cada una de las causas y distinciones. Reúne, en junto, 38 historias y 596 capitales iluminadas, sin contar las de tema vegetal.

---

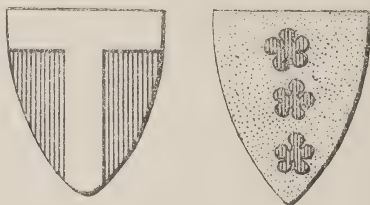
1 El *Decretum* 4-1 tiene estas dos notas: «Del licenciado Palma». «Este decreto fue del dottor de Cepeda que dios aya el qual ovo la cofadria de santa maria la blanca y le compro e ovo de alli y del mayordomo alfonso de la rua por treynta ducados de oro que dio al dicho mayordomo».

2 Escorial: signs. Ç. I. 8; Ç. I. 10; D. I. 9; V. I. 6.—Toledo: signs. 4-4 y 4-3. En este último se lee: «Este libro dio el nuntio francisco ortiz».

Creo que puede incluirse este códice en el grupo que forman los *Statuti della compagnia dei devoti*, la *Matricola della societá dei drappieri*, y algunos otros no posteriores a 1340. También se aproxima a ellos, si bien su interés artístico es escaso, el *C. I.* 3 de El Escorial.

Más cercano a Niccoló está el *Decretum C.* 4. (Figs. 5 y 6). Fué de la Catedral de Mesina y tiene dos escudos que no he logrado identificar: uno con cabeza y palo de plata en gules, y otro con tres hojas de cinco lóbulos gules, en oro.

Las diferenciaciones artísticas entre los códices de Cybo y mesinense, favorables siempre al segundo, acúsanse especialmente en los asuntos comunes a ambos. A la riqueza y transparencia de tintas y a la mayor corrección de dibujo y de modelado, se unen aquí la



armonía y el equilibrio, verdaderamente giottescos, con que se distribuyen los personajes, mostrándose el artista más espléndido en la variedad y finura del color, más sobrio en el componer y, a la vez, más humano y expresivo. Es el momento en que, por excepción, el arte de la miniatura, en manos de los predecesores inmediatos de Niccoló, se ejercita paralelamente con el gran arte pictórico representado por Vitale della Madonna [1].

Corta la línea de los encuadramientos un detalle de la composición, tal como la torrecilla del templo, el espaldar del sitial, las copas de los árboles con un verde de olivo, y estas siluetas, destacando entre gruesos puntos de oro sobre la blancura de la vitela, comunican al códice una suntuosidad que acrecientan los estrechos frisos con escenas de género, las figurillas marginales y las iniciales con dos personas que aluden a la representación principal.

Una *Adoración de los Reyes* (folio 6) y *Jesús disputando con los doctores* (folio 263), son encantadoras historias, sin variantes sensi-

1 VENTURI, *ob. cit*, V. 592.

bles dentro de la iconografía italiana contemporánea. La *Crucifixión* (folio 298), simbólica, muestra el nacimiento de la nueva Iglesia, a que da origen la sangre y el agua brotando del costado de Cristo, cifra de los sacramentos del Bautismo y la Eucaristía. En sustitución de la figura femenina, generalmente representada por los artistas medievales, un fraile blanco recoge en un vaso la preciosa sangre que salpica el laurel con que el Prelado se dirige al templo. La Magdalena enjuga con su cabellera los pies divinos, y la Virgen se desmaya en brazos de las santas mujeres, mientras el Centurión certifica la muerte de el Salvador y los soldados se disputan, jugando, las sagradas vestiduras. Los ladrones, en cruces bífidas, exhalan sus almas, siendo de notar la forma en que Gestas aparece amarrado, de espaldas a la muchedumbre [1].

Reúne este códice 40 miniaturas e igual número de capitales que el anterior. Su arte precede directamente a *Niccoló di Giacomo da Bologna*, con el cual pueden marcarse notables diferencias al lado de analogías evidentes.

Se desconoce la fecha exacta del nacimiento de aquel artista, y la del primer códice que, con certeza, puede atribuírsele. La doctora Lisetta Ciaccio, sospecha sea el de la Biblioteca Vaticana *(lat.* 1456*)*, del año 1353, y pone en duda las obras de los años 1349, 1351, y 1320-1342, que asignan otros críticos. Disfrutó Niccoló de una posición desahogada, pues poseía dos casas y algunas tierras en Bolonia; desempeñó los cargos de podestá de Zappolino, y de superintendente de impuestos, y, en 1395, el de castellano de la fortaleza de Serravalle. En 1399 fué albacea de su compatriota el pintor Simone di Filippo, y, en dicho año, hizo, a su vez, testamento. En 1402 había fallecido ya.

La obra de que doy noticia ha permanecido completamente ignorada, no obstante hallarse firmada con caracteres bien visibles, como acostumbraba a hacerlo el maestro. Esta firma, NICOLAOS DE BONONIA. F:, está en el gran frontis que encabeza el volumen segundo del *Bartolus (D.* 1-2*)*, de la Biblioteca Nacional. (Figs. 7 y 8) Falto de materiales de comparación para aventurar una fecha, puede, sin embargo, juzgarse, teniendo en cuenta las características

1 Solamente he encontrado disposición análoga en una tabla bizantina, del siglo XV, existente en el R. Museo de Siracusa que reproduce ENRICO MAUCERI, en el *Bolletino d'Arte del Ministerio della P. Istruzione*, 1913, pág. 223.

asignadas por los especialistas italianos, que nos hallamos ante una obra típica de Niccoló, de su pleno período de formación.

Trátase de una magnífica apoteosis agustiniana: en el centro del compartimiento superior, aparece San Agustín, sentado, con un libro abierto sobre el pupitre de la silla, en el cual, como en los rótulos que tiene en las manos, se leen sentencias de su filosofía. A su derecha, la Escolástica, figurada como una reina vestida de blanco, señala un pequeño disco con la imagen del Salvador; tiene ante sí, inscrito en círculo sostenido por el tetramorfos, un libro abierto que representa la interpretación de las sagradas escrituras, y junto a ella se sientan Moisés, San Pablo, San Juan Evangelista y San Jerónimo. En oposición a este grupo, la Filosofía clásica, envuelta en manto verde, y sentada ante los círculos de las esferas celestes, se acompaña de Aristóteles, *peripatético;* Platón, *metafísico;* Sócrates, *estoico*, y Séneca, *moralista*.

En plano inferior, la Fe, con túnica verde, se abraza a las ramas del árbol que brota de la Iglesia de Cristo. Lleva corona de realeza, como las demás virtudes dispuestas a su derecha: la Esperanza, con el áncora; la Caridad, con grandes alas rosadas; la Prudencia, con un libro abierto; la Templanza, con una torre; la Fortaleza, con un salvaje dominado; la Justicia, con el Digesto. Contrapuestos a cada virtud y hollando la tierra con sus cabezas, vense otros tantos vicios personificados en Arrio, Judas, Herodes, Sardanápalo, Epicuro, Holofernes y Nerón.

Un grupo de siete doncellas compone el trivio y el cuadrivio. «Dulce como una madre y severa como un padre», la *Gramática* lacta a un adolescente y tiene en la diestra un objeto poco definido, acaso un rollo o acaso la férula con que se corrigen los vicios del lenguaje. En manos de *la Lógica*, que viste túnica mitad roja, mitad malva, se retuercen los áspides de las astucias sofísticas, y en el amplio escote se dibuja la cabecita de la Razón. Los atributos de la *Retórica*, *Aritmética*, *Geometría*, *Música y Astrología*, son, respectivamente, una composición métrica, una tableta con guarismos, una escuadra, un laúd y un cuadrante. A los pies de tales personificaciones se sientan los máximos cultivadores o supuestos inventores de cada disciplina: Prisciano, Ceroastes, Cicerón, Pitágoras, Euclides, Tubal y Ptolomeo.

Formando marco, 35 historias, de 28 mms. en cuadrado, se refieren a otros tantos escritos de San Agustín: al pie de cada uno,

el libro con el correspondiente título [1]. Una curiosa estantería, donde está la firma del autor, sirve de basamento al abigarrado conjunto.

Los fondos de los asuntos centrales son negros con ramaje de oro. En las pequeñas historias, alternan los fondos azules y los de oro bruñido.

En la inicial, la Madona con el niño y dos ángeles; en los espacios marginales, grandes hojas heráldicas; abajo, San Miguel y dos escudos medio borrados.

En otra gran miniatura (folio 128) se ve a Justiniano en su trono, con armadura de oro y manto rojo forrado de armiño, teniendo en sus manos la espada de la justicia y los libros de las leyes; junto a él se sientan un emperador, un rey y cuatro personajes más; otros, en actitudes expectantes, se agrupan al lado de los *scriptores* que, con las plumas en alto, aguardan las sentencias que va a dictar el Legislador. Varios guerreros prestan guardia, asomando detrás del estrado. (Fig. 9) El color rojo y los azules dominan hasta tal punto, que los otros tres empleados: rosa, verde y amarillo, parece que no tienen aquí otra misión que valorar los primeros. En la *S* inicial de la página, se representan dos momentos del martirio de Santa Agueda, y en el margen inferior, San Cristóbal y otros dos escudos tan deteriorados como los de la primera página.

Otras dos pequeñas miniaturas, reproducen las escenas de un juicio y un interdicto (folios 38 v. y 102). Las iniciales, en número de 154, tienen, por lo común, un solo busto o cabeza; pero las hay con dos o más.

La ornamentación del primer volumen queda reducida a las letras de oro y colores, habiendo reservados para miniar, en cabeza de los libros XXV y XXX, grandes espacios en blanco.

Los escudos, que tuvieron las armas de dos poseedores, han sido borrados otras tantas veces. Se pueden reconstruir, pero no he logrado identificarlos: el más antiguo tenía faja y cuatro estrellas de

1 Los títulos de estas obras, empezando a contar de izquierda a derecha y siguiendo en derredor, son: *De trinitate, De civitate Dei, De monialibus ecclesiae, De honestate clericorum, De opere monachorum, Sermo ad heremitas, De vera religione, De sancta virginitate, De continentia viduitate, Ex moronis ad comites, De disciplina christiana, De pastoribus et ovibus, De abussionibus, De heresibus, De concordia quator evangelistarum, De concordia fratrum, De elemosina, De consolatione mortuorum, De visitatione infirmorum, De magistro, De pascientia, De sepultura mortuorum, De comptentu mundi, De dogmatibus de vita christiana, De ecclesiasticis, Super psalterius, De agone christiano, De conflictu vitiorum, De confessionum, De bono coniugali, De baptismo parvulorum.*

ocho puntas gules en azur; el otro, un tallo con cinco flores o frutos de oro, en azur [1].

En composición análoga a la de Justiniano, en el *Bartolus* que acabamos de referir, se representa al papa Juan XXII, acompañado de eclesiásticos y doctores, en un espléndido ejemplar de las *Clementinas (C. 17)*. (Fig. 10) Trátase, a juzgar por los rasgos particulares de algunos semblantes, de un importante documento iconográfico, y acaso no fuera tarea imposible la de identificar los rostros de las principales figuras con los de algunos personajes ilustres, teólogos, jurisconsultos y letrados, de que aquel pontífice, tan activo, resuelto o inteligente, bajo un aspecto tan desagradable e inexpresivo, supo rodearse en su corte fastuosa [2]. El retrato de Juan XXII, conservando fielmente los rasgos fisonómicos, se repite en muchas de las iniciales. Son éstas 108, distribuídas en el texto y en la glosa, estando formadas las primeras por una figura de cuerpo entero fuera de la letra, y un busto, dentro de la misma [3].

La comparación del códice con el *Bartolus*, firmado, me inclina a atribuir a Niccoló la gran miniatura y muchas de las letras capitales. Composición, dibujo y color, revelan una misma inspiración e igual técnica [4].

Todavía puede señalarse, dentro de la escuela del maestro boloñés, el *Séneca* (10238) procedente de la biblioteca de Osuna. Tiene 64 capitales de oro y colores, con bustos y cabecitas, y otras letras sin oro, de tema vegetal [5].

---

1 En las hojas de guarda de ambos volúmenes se lee: *Bartholo sopra tutto lo digesto novo (lo inforziato) q? scripto per me? Pauolo notatus?*, en cursiva del siglo XV. En otra guarda, con letra de fecha posterior: *Florentius guaglardi.*

2 MAURICE FACON, *La librairie des Papes d'Avignon*, pág. 18 y sigs.

3 Cinco de ellas han sido mutiladas.

4 Mucho tiempo después de entregado a la imprenta este trabajo, tuve el honor de mostrar los códices miniados de la Biblioteca Nacional al sabio historiador del arte italiano, Señor Adolfo Venturi, el cual aprobó sin ninguna clase de reservas las atribuciones a Niccoló del frontis de las *Clementinas* y segunda miniatura del *Bartolus*.

5 Descrito en su parte literaria por MARIO SCHIFF, *La Bibliotheque du Marquis de Santillane.*

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI: *Le miniature in Bologna dal* XIII *al* XVIII *secolo (Archivio Storico Italiano,* T. XVIII, págs. 242 y sigs.)

LISETTA CIACCIO: *Appunti in torno alla Miniatura bolognesa del secolo* XIV *pseudo Niccoló e Niccoló di Giacomo (L'Arte,* marzo-abril, 1907).

FRANCESCO FILIPPINI: *Andrea da Bologna, miniatore e pittore del secolo* XIV *(Bolletino d'Arte del Ministero della P. Istrutione,* 1911, pág. 50 y sigs.).

ADOLFO VENTURI: *Storia dell'Arte italiana.* T. V. págs. 1004 y siguientes.

CODICES ESTUDIADOS

MADRID.—*Biblioteca Nacional*: Justiniani institutiones (1548). Gratiani decretum (C. 5). Gratiani decretum (C. 4). Bartoli a Saxoferrato commentaria super codices (D. 1-2). Joannis XXII clementinas (C. 17). Lucii Annaei Senecae opera (10238).

TOLEDO.—*Biblioteca Capitular*: Gratiani decretum (4-1). Gratiani decretum (4-2). Gratiani decretum (4-3). Gratiani decretum (4-4). Misal (52-13).

ESCORIAL.—*Real Biblioteca*: Gratiani decretum (ç. I. 3.). Gratiani decretum (ç. I. 8). Gregorii IX decretalium libri V (c. I. 10). Bonifatii VIII liber VI decretalium (d. I. 9). Justiniani institutiones (V. I. 6).

NOTA

Después de impreso lo que precede, nos llega el libro del SR. PAULO D'ANCONA, *La miniature italienne du X au XVI siècle* (París, G. Van Oest, 1925), que hay que agregar a la lista bibliográfica por lo que, referente al asunto, dice en las páginas 29 a 33. Interesa especialmente comparar el manuscrito B. 42 de la Biblioteca Ambrosiana de Milán (Lámina XXXVIII), con el *Bartolus* de nuestra Biblioteca Nacional, por hallarse en ambos idéntica interpretación de las Virtudes y de las Artes liberales. La principal diferencia consiste en que en el códice de Milán los asuntos se distribuyen en dos planos: en el superior, las virtudes y vicios; en el inferior, las ciencias y sus representantes. Los fondos son de oro plano; las figuras resultan más espaciadas, y las leyendas son menos profusas que en el códice matritense. Se le asigna la fecha 1354

La representación parece derivar del precioso códice miniado «Canzone della virtù e delle scienze», de Bartolomeo de Bartoli, conservado en el Museo de Condé, de Chantilly. Sus ilustraciones, que León Dorez creyó obra de artista toscano, educado en la escuela de Niccolò, son atribuídas por Filippini a Andrea da Bologna, y por Venturi a un boloñés dependiente de la escuela de Rimini.

Don Felipe de Guevara

coleccionista y escritor de arte del siglo XVI

por J. Allende-Salazar.

A la casa de los señores de Treceño y Escalante, rama del antiguo linaje vasco de los Guevaras, establecida desde fines del siglo XIV en las montañas santanderinas, pertenecía don Diego de Guevara (1), clavero de la orden de Calatrava, mayordomo mayor de Felipe *el Hermoso* y uno de sus más sagaces e íntimos consejeros (2).

Maduro ya don Diego tuvo amores con una huérfana «vecina de la villa de Bruselas», llamada Francisca Esmez o Lastre, que vivía con sus abuelos, naturales también de Bruselas, cristianos viejos y «oficiales de hazer bolsas et agujetas». Fruto de estas relaciones fué don Felipe de Guevara, nacido en Bruselas hacia 1500 (3), ya que era menor de edad el 5 de julio de 1521 y las cuentas de su tutoría se rindieron en 1525.

El Clavero de Calatrava murió en Bruselas el 15 de diciembre de 1520 y se le enterró en la capilla que había fundado en Nuestra Señora del Sablón. Había otorgado testamento el 29 de marzo, dejando por su universal heredero a don Felipe, mas le disputó los bienes su tío don Pedro. En este pleito y en otras cuestiones originadas durante la tutela, el Emperador protegió al hijo de su «primer mayordomo», llevándole en su séquito cuando fué a coronarse a Bolonia. Acabadas las fiestas concedióle el hábito de Santiago, comenzando las informaciones, que entonces solían ser cortísimas, en Augsburgo el 11 de julio de 1530.

---

(1) Era primo carnal del famoso obispo de Mondoñedo y gran prosista don Antonio de Guevara, «nacido en Treceño», hijo de Juan Beltrán, bastardo de don Beltrán de Guevara abuelo de don Diego. GARIBAY: *Obras no impresas*, V, fol. 334 v°.

(2) GACHARD: *Collections des voyages des Souverains des Pays-Bas*. t. I, 510-23 y 533-43.

(3) Las noticias de la familia y de la vida de D. Felipe, están sacadas de las pruebas para la entrada en la orden de Santiago de D. Felipe, D. Ladrón y D. Luis de Guevara. (Archivo Histórico Nacional.—signts. números 3662, 3668 y 3671) y de Garibay loc. cit.

Cinco años después acompañó don Felipe a Carlos V en la expedición a Túnez, y—según Garibay—, su valor y pericia salvaron de un desastre a nuestra caballería ligera. Al volver de Africa admiró en Sicilia los mosaicos de la Catedral de Monreale y aun más los de la Capilla palatina de Palermo, que en su opinión «vence a todo lo que de la antigüedad ha sobrado» (1).

Poco después se casó en Madrid con doña Beatriz de Haro —nieta de *La Latina*—. Don Diego, primogénito de este matrimonio, nació hacia 1538; si son ciertas las fechas indicadas por Ambrosio de Morales y Garibay, al hablar de joven tan erudito como malogrado (2).

Nombrado gentilhombre de boca del Emperador y agraciado con la encomienda de Estriana, don Felipe hizo labrar en Madrid frente a la Armería Real, la suntuosa morada que fué luego adquirida por la Casa Real para Colegio de Pajes de S. M. (3). Excepto una breve estancia en Flandes hacia 1540, debió de residir de continuo en Madrid, donde consta nacieron casi todos sus hijos (4).

Protegió don Felipe de Guevara a los maestros insignes de su hijo don Diego: al geógrafo y matemático Diego de Esquivel y al arqueólogo Ambrosio de Morales. Este, al elogiar los escritos de don Felipe, afirma que su colección numismática era la mejor de España «en número, rareza y variedad de ejemplares». Sobre monedas romanas escribió un libro (5), tan olvidado que ni lo menciona Rada y Delgado en su voluminosa *Bibliografía numismática Española*. Desde 1555 sostuvo don Felipe docta correspondencia sobre medallas con los humanistas toledanos, Alvar Gómez de Castro y Francisco de Vergara, cartas que conocía y prometió publicar don Francisco Cerdá y Rico, en el tomo II de sus *Opúsculos*, que al parecer no llegó a imprimirse. (6)

Escribió asimismo un breve *Discurso en defensa de los Anales*

(1) *Comentarios de la pintura.*—103.

(2) Además de los escritores dichos consúltense Gerónimo Quintana: *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid.* 222-3, y Alvarez de Baena: *Hijos de Madrid.* II, 9-12.

(3) Mesonero Romanos: *El antiguo Madrid.* 31 y Jacinto Octavio Picón: *La Hijastra del Amor.*

(4) Hay noticias (además de Diego) de los siguientes: Pedro, Fernando, Juan, Ladrón, Luisa, María y Juana. Juan murió niño y los demás fueron soldados; de las mujeres, las dos mayores entraron monjas y la última murió sin tomar estado.

(5) *Comentarios.* 244.

(6) Baena, loc. cit. y la curiosa miscelánea *Clarorum hispanorum opuscula selecta et variora tum latina, tum hispana, tum magna ex parte nunc primum in lucem edita, collecta et illustrata* a Francisco Cerdano Rico... (Madrid. Sancha, 1781), pág. VIII.

de Zurita (1), y viejo y achacoso, para distraerse de sus enfermedades recogió «lo que de la Pintura y Escultura antigua había como de paso en otros tiempos leído», en un tratado que dedicó a Felipe II, publicado por Ponz bajo el título *Comentarios de la Pintura.* (2) Hombre del Renacimiento, no duda de la superioridad del arte clásico sobre el moderno; pero español, y como tal apegado a la tradición medieval, los párrafos más entusiastas no los dedica a las ruinas de los templos romanos, ni a las pinturas que imitaban los *grutescos*, sino a las iglesias arabo-normandas de Sicilia y a los primitivos neerlandeses: Juan Van Eyck, Roger Van der Weyden, Maestre Michel, (3), Patinir y sobre todos al Bosco, tan galanamente defendido en varias páginas de los *Comentarios.*

Don Felipe de Guevara murió en julio de 1563 y fué sepultado en capilla propia en el convento de San Jerónimo de Madrid.

Pocos años después, en 1568, la Inquisición procesó por luterana y condenó a un año de reclusión en un convento a su viuda (4).

El 16 de mayo de 1570, Felipe II adquirió de ésta y de su hijo don Ladrón seis pinturas del Bosco .(5) De la misma colección pasaron a la de los Reyes la maravillosa tabla de Van Eyck, Arnolfini y su mujer—hoy gala de la National Gallery de Londres (6)—

(1) Lo incluyó Morales en su *Apología de los Anales*; se imprimió al final de la *Historia del Rey don Hernando el Católico.* Zaragoza, 1670. (Tomo VI de las *Obras históricas* de Zurita. folios 15 v-7.

(2) Madrid, 1788. Ignórase el paradero del manuscrito.

(3) SÁNCHEZ CANTÓN: *Los pintores de cámara de los Reyes de España,* 1916, identifica a este Maestre Michel con Michel Sithimn, pintor de los Reyes Católicos.

(4) No he hallado mención de este proceso en el *Catálogo de las Causas seguidas ante... la Inquisición de Toledo.* Archivo Histórico Nacional. Madrid, 1903. Este proceso y las sospechas de que *la Latina* era de raza judía, dificultaron el ingreso en la orden de Santiago de don Ladrón, único hijo de don Felipe que le sobrevivió. En otra ocasión trataré del judaísmo de *la Latina.* En las pruebas de don Ladrón salió a la defensa Garibay que declaró en Toledo el 14 de noviembre de 1583 ser de cuarenta y seis años, y constarle que doña Beatriz era de familia cristiana vieja y natural de Palencia; y que lo sabía por averiguaciones que había practicado «para la historia que agora está haciendo de las casas de títulos destos reynos comenzando desde la real».

(5) JUSTI: *Jahrbuch* prusiano. X, (1889). Documento del Archivo de Simancas.

(6) La *Revista de Archivos,* primera época, VII, 250, publicó una *Relación de los cuadros de Doña María de Hungría* (1556-8): «Cárgasele más (a su tesorero) una tabla grande con dos puertas... un ombre e una muger que se tomaban las manos con un espejo en que se muestran los dichos ombre e muger y en las puertas las armas de don Diego de Guevara.» En el oficio de Guardajoyas del Alcázar de Madrid figura el año 1700: «Vna pintura en tabla con las puertas que se cierran, con su marco de madera dorada de oro mate; escriptos unos versos de Ovidio en el marco de la pintura que es una alemana preñada vestida de verde dando la mano a un mozo que parece se casan de noche y los versos declaran cómo se engañan el uno al otro, y las puertas son de madera pintadas de jaspeado: tasado en dieciseys deblones.» Debió de perder el marco y las puertas en el incendio de 1734, en 1754 se cataloga: Vara de alto y tres cuartas de ancho hombre y mujer agarrados de las manos: Juan de Encina inventor de la pintura al óleo. 6000 reales. Robada en la guerra de la Independencia por un general francés, la adquirió en 1842 la National Gallery de Londres.

«un lienzo con la figura de Dios Padre y un coro de ángeles y por lo baxo unos paysaxes», obra perdida; también se ignora qué suerte cupo a los retratos de el clavero don Diego, pintados por Roger Van der Weyden y por su discípulo Maestre Michel.

Amigo y protector de los sabios de su tiempo, tratadista de amplio espíritu, historiador, numismático, arqueólogo, coleccionista de gustos refinados (1)... don Felipe de Guevara ostenta títulos para ocupar un lugar en la historia de la cultura ibérica.

(1) Juzgando escasas tantas cualidades un querido amigo mío le adjudica —en el libro *Los vascos en la República Argentina*—, el pomposo dictado de fundador de la escuela pictórica vasco-guevarista, atribuyéndole tablas tan importantes como la de la capilla de la casa solar de San Ignacio, tal vez anterior al nacimiento de don Felipe, de quien, por otra parte, no consta que supiese pintar ni hubiese estado jamás en Euskal-Erria.

El «Maestro de la Virgo inter Virgines».

La tabla del primer Conde de Alba

por Angulo Iñiguez.

Como obra de escuela española se ha considerado siempre la *Anunciación de la Casa de Alba*, que procedente de la antigua colección Carderera se encuentra hoy en el Palacio de Liria, de Madrid. Así la registró el erudito aragonés [1], con ese título figura en el catálogo de la galería de que hoy forma parte [2] y como de escuela castellana de hacia 1450-60, se ha reproducido últimamente [3]. Hasta en Jorge Inglés pensó alguno.

El aparecer el donante en la *Anunciación*, ha sido quizá la causa de que atrayendo hacia sí la atención de los que se ocuparon de la tabla, apenas reparasen en la *Epifanía*, pintada en el otro lado [4]. Ella es, sin embargo, sin género alguno de duda, la composición principal, a que la *Anunciación* sirve de reverso. No tengo noticia de que hasta ahora se haya reproducido.

La Anunciación está casi en su totalidad pintada de blanco y negro. Unicamente el verde ocráceo del pavimento y la figura del donante disuenan de la nota general. *La Epifanía* aparece, en cambio, a todo color. La escena tiene lugar en abierto espacio rectangular; dos de sus ángulos se acusan claramente al fondo. Los personajes principales, situados en primer término, no pasan de medio cuerpo.

---

1 Carderera. *Catálogo y descripción sumaria de los retratos antiguos ... coleccionados por ...* Madrid, 1877. Pág. 1.

2 Barcia. *Catálogo de la Colección de Pinturas del Excmo. Señor Duque de Berwick y de Alba.* Madrid, 1911, n.° 1.

3 Mayer. *Gesch. d. Span. Malerei.* [1922.] Fig. 101. Su completa dependencia del arte flamenco la reconoce muy bien el Sr. Mayer.

4 Carderera [L. c.] interesado ante todo por el aspecto iconográfico de la obra se redujo a decir de la *Adoración*, «que fué excelente pintura». Hasta fecha muy reciente no se ha limpiado, pero ya entonces su estado de conservación no era el más deseable.

El rostro de Baltasar, por su color obscuro, apenas se distingue a la derecha. Muros y pilares ruinosos se escalonan al fondo. Pero, desgraciadamente no hay para qué buscar ya las gradaciones de tonalidades que dieran vida un día a esos diversos términos. Hoy, se precipitan desordenadamente hacia la superficie. El cuadro se encuentra no poco barrido y alguna cabeza como la de Gaspar, está muy repintada de antiguo.

Los tipos enfermizos y raquíticos, de cabeza desmesuradamente grande; los cráneos voluminosos, más acusados todavía en su magnitud por la ausencia de cabello; en cuanto puede verse, la inquieta movilidad de sus cuerpos, y las encarnaciones ocráceas, típicamente holandesas, nos aseguran que nos encontramos en el círculo más inmediato a las obras que se agrupan en torno del anónimo «Maestro de la Virgo inter Virgines».

* * *

Como es sabido [1] bajo este nombre se reunen cerca de veinte obras que se creen del autor, o al menos del estilo, del cuadro de la *Virgen y el Niño entre cuatro santas*, del Rijksmuseum de Amsterdam. Tanto para su localización como para la cronología de este anónimo, sólo disponemos de unos grabados que manifiestamente reflejan su arte. Por la fecha de ellos puede asegurarse que el maestro del Rijksmuseum estaba por completo formado en los años de 1480. En Dleft, o en Gouda, se inclina el Sr. Friedländer a ver la patria del estilo por él representado. En cuanto a su puesto en la escuela holandesa lo cree tal vez algo más antiguo que Geertgen-tot-Sint-Jans, y en este mismo sentido se ha manifestado últimamente Winkler [2], llegando a colocar sus comienzos por lo menos en la primera mitad del octavo decenio.

* * *

La relación de nuestra obra con las adjudicadas al citado maestro no se reduce a las características generales arriba apuntadas. Pueden señalarse fácilmente entre ellas creaciones hermanas de la

1 El mejor trabajo de conjunto dedicado al artista de que tengo noticia es el de Friedländer, *Der Meister der Virgo inter Virgines*, Jahrbuch d. preuss. Kunst. 1910. 64.

2 *Unbeachtete Holländische Maler des XV Jahrlundert*. Jahr. d. pr. Kunst. 1923. 143.

Anunciación y de la *Epifanía* de Alba. Respecto de aquélla tenemos el mismo asunto también en grisalla, en el Museo Suermondt de Aquisgrán. Con dificultad puede interpretarse en forma más análoga un mismo tema, no tratándose de una repetición o de una copia. Si se omiten los elementos impuestos por la presencia del donante, que por otra parte ha hecho perder en movimiento a la composición al hacer dominar en ella un mayor verticalismo, coincide en casi todos sus puntos capitales con la tabla de Aquisgrán. La figura de la Virgen, la posición del lecho y el banco del fondo —hasta una pequeña ventana se ve a la derecha— se repiten, sin embargo, casi literalmente en la grisalla de las portezuelas de un tríptico de un imitador del «Maestro de la Virgo inter Virgines» conservado en el Museo Flehite de Amersfoot [1]. Es obra de fecha tardía (1526), y se encuentra tan lastimosamente deteriorada que sería inútilmente intentar su reproducción [2]. En cuanto a la *Epifanía*, si no podemos presentar un paralelo tan completo, citaremos organizaciones de la misma elocuencia. La arquitectura de la estancia en que tiene lugar la escena —gran vano a la izquierda, muro ruinoso al fondo, en el que se apoyan también tres espectadores, la cueva, etc. [3] — es fundamentalmente la misma que en la *Adoración de los Pastores*, recientemente adquirida por el Museo de Viena [4]. De los protagonistas sólo llamaremos la atención sobre la Virgen, de medio cuerpo y en análoga actitud en ambos cuadros. La composición de los restantes difiere por lo demás completamente. El paralelo lo ofrece el mismo asunto del Museo de Berlín [5]. Allí encontramos los personajes distribuídos de la misma forma aunque en sentido inverso y de cuerpo entero.

* * *

El estar pintada por ambos lados la tabla de la colección madrileña, obliga a suponer que se trata de una portezuela. Su anchura y

1 Figuró este tríptico en la Exposición de Utrecht de 1913. G. [Beets. *Le Maitre de la Virgo inter Virgines,* L'Art flamand et hollandais, 1914, 113; Cohen, *Die Ausstellung Frühholländischer Maleri* en la Z. f. b. K. 1914. 29].

2 Puedo hacer esta observación gracias a la fotografía enviada por el Kunsthistorish Instituut de la Universidad de Utrecht. Me es muy grato expresar desde aquí mi reconocimiento a los Sres. Vogelsang y Snyder.

3 La que hoy sólo es una mancha uniforme, debe ser la entrada. Se repite en otras obras del artista.

4 Debo las fotografías de Aquisgrán y Viena a la amabilidad de mis amigos los Sres. Kühnel y Tolnai.

5 Cf. reproducción en Friedländer l. c.

lo completo del asunto del reverso —*la Anunciación*— hacen sospechar que lo sería de un díptico.

Las figuras de medio cuerpo de la *Adoración*, de Viena, la profundidad igual a que se encuentran los diferentes términos y la identidad del modelo empleado en la Virgen de ambas escenas, parecen dar pie para creer que la tabla vienesa fuera la hoja fija del díptico. La que perteneció a Carderera, por la situación del donante, se uniría al lado derecho de aquélla [1], y la sucesión de los asuntos representados sería perfecta; a la *Adoración de los Pastores* seguiría la de *los Magos*. Las medidas parecen asegurar lo que la composición sugiere; las del cuadro del Museo de Viena son, según el Sr. Friedländer [2], 0,91 × 0,68, es decir, iguales a las que da el Sr. Barcia en el catálogo de la Casa de Alba. Pero, sacada fuera del marco la tabla de Alba mide 0,94 × 0,71 [3]; la diferencia pudiera explicarse porque en la tabla madrileña queda un reborde sin pintar.

* * *

Careciéndose, a excepción de los grabados citados por Friedländer, de toda base que no sea la estilística para fijar los años en que trabajara el «Maestro de la Virgo inter Virgines», el retrato de *la Anunciación*, de Madrid, adquiere el mayor interés. Pero desgraciadamente nada —al menos que yo conozca— garantiza que represente al primer conde de Alba, D. Fernando Alvarez de Toledo († h. 1462). Es más, dados los actuales conocimientos de la pintura holandesa, no es fácil creer esta obra anterior a 1460. La indumentaria y el peinado del donante son, probablemente, hasta ahora, los elementos más seguros para deducir la fecha aproximada de la tabla. El trozo de paisaje con castillo, tal vez pueda contribuir a la localización del anónimo artista [4].

1 Se entiende del espectador.

2 L. c.

3 Las medidas se refieren al tamaño total de la tabla, no sólo a la parte pintada.

4 Acerca del primer Conde de Alba y de sus inmediatos sucesores, véase. además del citado catálogo de Barcia, el artículo del Marqués de Hermosilla, *La Casa de Toledo*, en la Rev. de Hist. y Genealogía Española, 1917, p. 449 y 557





MAESTRO DE LA «VIRGO INTER VIRGINES»

Madrid. Palacio de Liria — La Anunciación. — Aquisgrán. Museo Suermondt.





MAESTRO DE LA «VIRGO INTER VIRGINES».

Adoración de los Pastores.
Museo de Viena.

Adoración de los Reyes.
Madrid, Palacio de Liria

El sarcófago cristiano de Berja

por J. de M. Carriazo.

En circunstancias mal conocidas, acaba de aparecer en Berja (Almería) el sarcófago que se reproduce en estas páginas, obra de la escultura romano-cristiana del siglo IV, más interesante, tal vez, que por su arte, por el valor histórico que le confiere el lugar de su hallazgo, ya que, de cierta manera, afianza un punto dudoso de la introducción del cristianismo en España. De este asunto se ocupan las notas adicionales sobre la historia de Berja y la misión de los siete varones apostólicos, colocadas al fin de estas líneas.

Para el análisis y clasificación del nuevo sarcófago de Berja, conviene poner al día lo que se sabe de sarcófagos cristianos primitivos con relieves encontrados en España. Son algo más de cuarenta ejemplares, entre completos y fragmentarios, publicados e inéditos. De su distribución geográfica da idea el mapa adjunto, en el cual puede verse cómo estos testimonios primitivos del cristianismo señalan los focos principales de la nueva religión a lo largo del litoral mediterráneo y remontando los valles del Ebro y del Guadalquivir, esto es, en las regiones más pobladas, más ricas y más intensamente romanizadas de la Península. Por otra parte, el núcleo cristiano de Toledo consigue también su representación; sin que deje de tenerla el foco importantísimo de Mérida.

La más antigua referencia sobre sarcófagos españoles será la del poeta cristiano Prudencio, que a fines del siglo IV o principios del V habla de los de Santa Engracia en Zaragoza. Modernamente, A. Fernández-Guerra estudió los sarcófagos de Zaragoza y dió a conocer los de Layos y Tolmo. Sales y Ferré publicó el de Ecija; el P. Fita, los de San Félix de Gerona y el de Talavera; D. Roque Chabás, el de Valencia; D. Manuel Gómez-Moreno, el de Martos; y D. Joaquín Botet y Sisó, los de Cataluña. De estos se ha ocupado últimamente Mossèn J. Gudiol en un trabajo sobre *Primeres manifestacions de*

l'art cristià en la provincia eclesiàstica Tarrogonina (1). Los dos estudios de conjunto más recientes son el de D. José R. Mélida, titulado *La escultura hispano-cristiana de los primeros siglos de la Era* (Madrid, 1908), y el del benedictino dom H.-Leclercq, en su artículo sobre las antigüedades cristianas de España del *Dictionaire d'Archeologie Chretienne* de Cabrol (2).

De estas dos obras, la primera, dada su fecha, necesita complemento, y la segunda, sobre ser más incompleta, presenta graves inexactitudes. Por ejemplo, en su lista de treinta ejemplares, los sarcófagos de Briviesca y Astorga se encuentran citados cada uno dos veces, la primera en el lugar respectivo de origen y la segunda en los Museos de Burgos y Madrid en que actualmente se encuentran. Además, se admiten como españoles los tres sepulcros, de labor puramente ornamental, conservados en Elna (Bajos Pirineos), que son bien franceses por su arte si no por la geografía; y se incluyen entre los cristianos el encontrado en Ampurias en 1908, uno de Játiva, que es nada menos que la famosa pila árabe, pieza insigne del arte musulmán del siglo XI, y el de Husillos, ahora en el Museo Arqueológico Nacional, que es notoriamente profano (3). Y todavía reproduce como sarcófago de Valencia (f. 4189), uno de Arlés de Tech (Francia), que es parecido; pero se diferencian, por ejemplo, en los dos animales de ambos lados de la cruz, que en el de Arlés son dos corderos y en el de Valencia un cordero y un ciervo.

La monografía del Sr. Mélida es punto de partida mucho más seguro. Acaso deba rectificarse la referencia del sarcófago fragmentario de Alcaudete (Jaén), venido de la colección Góngora al Museo Arqueológico Nacional. De los dos pisos en que se divide su composición, el superior lleva, entre los dos asuntos reconocidos de la resurrección de Lázaro y multiplicación de panes y peces, una tercera escena con dos figuras: una mujer tendida en el suelo llegando con sus largos cabellos a los pies de otro personaje, en pie, que inicia un ademán de perdón; serán, pues, Cristo y la Magdalena. En el piso inferior, sólo es segura la representación de la derecha, Daniel en la

(1) *Analecta Sacra Tarraconensia.*---Anuari de la Biblioteca Balmes, vol. I. Barcelona. 1925, págs. 300-329.
(2) Tomo V. 1.ª parte. Paris, 1922.
(3) Se debe consignar, en justicia, que estos dos últimos errores proceden de Hübuer: *Inscriptionum Hispaniae Christianarum Supplementum*. Berlín, 1900, página II y siguientes.

fosa de los leones. Para los otros asuntos, incompletos, preferimos a la identificación del Sr. Mélida, los temas del prendimiento de Cristo y Pedro cortando la oreja a Malco, admitidas con interrogante por Leclercq. Este ve también un Buen Pastor inadmisible.

Con estas indicaciones, y con las dudas sobre el carácter cristiano de los sarcófagos de Covarrubias y Santa María del Mar (Barcelona) que se exponen más adelante, cumple añadir a la enumeración del Sr. Mélida los ejemplares siguientes:



Distribución de los sarcófagos paleo-cristianos en la Península Ibérica

Villanueva de Lorenzana, provincia de Lugo, partido y diócseis de Mondoñedo: sepulcro del conde Osorio Gutiérrez, (1) en la iglesia parroquial. Hermoso sarcófago de mármol gris, oscuro, muy grande, con todo el frente labrado en «strigiles», y en el centro, el crismón,

(1) «Pusiéronle en un sepulcro tan notable, que se reputa de los más vistosos de España, porque el mármol es entre blanco y cárdeno con pintas verdes y azules muy brillantes, cual no se conoce otro en nuestros Reynos; y esto puede calificar lo que algunos refieren del Santo [conde] en el Oriente, donde le halló labrado, y que vino por el mar». P. Flórez. *España Sagrada*, t. XVIII. Madrid, 1764, pág. 301.

inscrito en una corona de laurel. El conjunto es muy semejante al conocido fragmento de Ampurias, ahora en propiedad particular: se diferencia en que el crismón no lleva aquí el alfa y la omega que el de Ampurias y en que las «strigiles», con el mismo aspecto de tres senos, tan singular, forman un ángulo en su mitad y dejan sitio entre sus extremos a unas pequeñas bolas, que acentúan el empeño de riqueza y el clasicismo [1].

Toledo: fragmento de sarcófago, empotrado en la torre albarrana llamada Puerta del Sol. Lo publicó R. Amador de los Ríos en el volumen *Toledo* (Madrid, 1905), de la nueva serie de «Monumentos Arquitectónicos de España». Se encuentra engastado a gran altura, en la fachada de poniente de la torre, sobre la clave del gran arco exterior y dentro de la arquería decorativa de arcos de herradura cruzados. Es parte de un sarcófago semejante al de Berja, con una escena que se repite en este mismo: Cristo anunciando la negación de San Pedro. Amador de los Ríos tomó por águila el gallo característico, y supuso una escena con San Juan Evangelista.

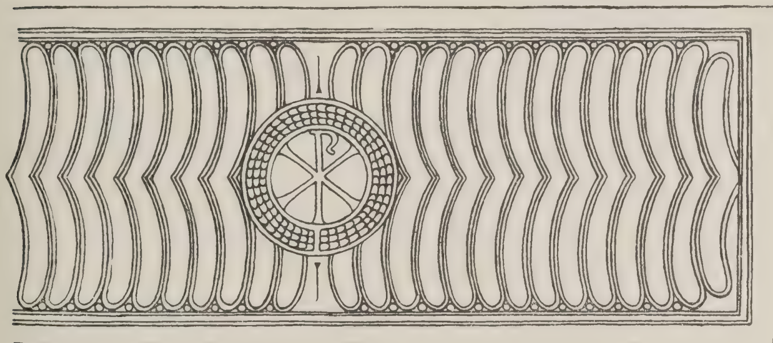
Erustes, provincia de Toledo: fragmento de sarcófago, traído al Museo Arqueológico Nacional. Es del mismo tipo que el sarcófago conocido de Córdoba (en propiedad particular). El frente se divide en paños de «strigiles» y grupos de figuras bajo arcos rebajados. El fragmento conserva un paño de «strigiles» y un grupo de figuras, incompletos. Una de las figuras es ciertamente Cristo, imberbe, con melena y el libro de la Ley en la mano izquierda; la otra figura, más perdida, puede ser San Pedro y el asunto el mismo del fragmento anterior; pero falta, con las mutilaciones, el gallo de costumbre.

Cádiz, en el Museo: fragmento de sarcófago, sin procedencia conocida. Ha sido publicado con la *Guía del Museo* en la REVISTA DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS (1924-II-lám. IV). Es de mármol blanco, purísimo, con la representación de los tres jóvenes en el horno de Babilonia. Por su arte forma grupo con los de Ecija y Alcaudete.

Mérida. Hübner vió un fragmento de relieve, que le pareció de sarcófago romano-cristiano, empotrado en la casa de D. Juan Can, tos, calle de Santa Olalla, n.º 2 (*Die antiken Bildwerke in Madrid*- p. 327).

(1) Debo su conocimiento, y otras muchas noticias de este estudio, a mi maestro D. Manuel Gómez-Moreno.

Tarragona. Cinco sarcófagos y otros fragmentos encontrados en el estío de 1923, al abrir los cimientos para la nueva fábrica de tabacos, fuera de la ciudad, junto al río Francolí, en lugar cruzado por una vía romana. Allí aparecieron restos de construcciones de distinto carácter, pertenecientes a un largo período, desde los orígenes del imperio, y con ellos monedas y abundantes inscripciones cristianas. La revista de Barcelona *Gaseta de les Arts* (15-VI-1924), dió cuenta de este hallazgo y reprodujo el sarcófago de que se tratará más adelante. La pieza más importante parece ser un sarcófago con «strigiles» de traza desacostumbrada; en el centro, una figura joven, de carácter realista, y en los extremos dos orantes. En la misma revista (1) se han publicado después los citados fragmentos, dos de los cuales parecen corresponder a una escena con el sacrificio de Isaac.



Sarcófago de Villanueva de Lorenzana.

Barcelona: sarcófago descubierto en 1924 al abrir los cimientos de una casa de la calle de Manresa, conservado en la colección Amatller. Lo ha publicado Mossèn J. Gudiol en un discreto artículo de la citada *Gaseta* (15-I-1925). De pequeño tamaño, es de tipo semejante al nuevo de Berja, aunque algo más pobre por su arte. Los asuntos, de izquierda a derecha, son: resurrección de Lázaro, prendimiento de San Pedro, curación del ciego, orante (aludiendo —dice Gudiol — a la Iglesia o a la casta Susana), curación de la mujer del

(1) J. de C. Serra i Rafols.—*Les troballes escultòriques a la Necròpolis romano-cristiana de Tarragona.—Gaseta de les Arts.* 15-V-1925.

flujo, multiplicación de panes y peces, y las bodas de Caná.

El propio Mossén J. Gudiol dió noticias de dos fragmentos de sarcófagos, el uno en Tarrasa y el otro en el archivo capitular de la catedral de Barcelona (1). Después cita otro fragmento de Sant Cugat del Vallés y tres más, de estrías verticales, de Sitges, Tarragona y Ampurias (2). El Sr. Puig y Cadafalch (3) menciona un sarcófago liso, con crismón, sirviendo de pila bautismal en Tarrasa, que no sabemos si será el que cita Mossèn Gudiol en este lugar.

Esto es lo que hay de nuevo sobre sarcófagos romano-cristianos propiamente dichos. Como productos de un arte distinto y de una orientación de todo punto diferente, el sarcófago de *Briviesca*, en el Museo de Burgos, cuenta ya con dos nuevos hermanos, dados a conocer por el Sr. Huidobro (4). El primero, procedente de *Poza de la Sal*, en la misma provincia, y ahora en el Museo de Burgos, es un sarcófago de caliza concrecionada, labrado por sus cuatro caras, muy toscamente, con vides y una adoración de los Magos. El segundo ejemplar, procedente de *Cameno*, a cuatro kilómetros de Briviesca, hoy de propiedad particular, en Burgos, es la cubierta a dos vertientes de un sarcófago del mismo tipo que los anteriores, adornada con una representación de los tres jóvenes en el horno de Babilonia.

Ejemplar de mayor interés y singularidad es una cubierta de sarcófago de la catedral de Oviedo, señalada por Morales en su *Viaje Santo* (1572) y citada después varias veces (5). Es muy grande para corresponder al sepulcro de un niño que nos dice la inscripción en buenas letras de relieve que corre por la parte horizontal superior. Los motivos de su decoración: tallos serpeantes enfundados en hojas, cuerdas, ramas que salen de unos vasos, pájaros y el crismón dentro de una corona sogueada sobre una pequeña columna, no van mal con la fecha mínima que nos ofrece un sarcófago de tipo semejante, adornado con vides y pavones, de San Apolinar in Clase (Ravena), con inscripción del arzobispo Teodoro (677-688), que es muy conocido (6). Otro semejante, de Burdeos,

(1) *Arqueología Sagrada Catalana*, Vich, 1902; págs. 102-103.
(2) *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. I; págs. 310 y 315, nota.
(3) *L' Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1909; t. I, 284.
(4) *El Arte visigótico en Castilla: Burgos*, Valladolid, 1916.
(5) Dibujo de conjunto en C. M. Vigil. *Asturias Monumental* (Oviedo, 1887), pág. 8 y lám. II. Véase nuestra lámina con los detalles característicos.
(6) Garrucci, *Arte Cristiano*. Tomo V, pág. 133, tab. 391-3.

presenta el crismón, los vasos y las palomas [1]. La inscripción del sarcófago de Oviedo la publicó Hübner, [2] quien no la estima anterior al siglo IX, aunque reconoce que por los demás caracteres el sarcófago puede corresponder a los siglos V-VII. Rectificando en su lectura SEDEM por SEDE (el mismo error en Vigil y en otros) la inscripción dice:

INCLVSI TENERVM PRAETIOSO MARMORE CORPVS
AETERNAM IN SEDEM NOMINIS ITHACII

En las últimas excavaciones practicadas en las iglesias que dicen visigodas de Tarrasa salió un fragmento escultórico que ha de ser, a juzgar por el arte ye que no por la representación, indescifrable de mal conservada, parte del frente de un sarcófago del mismo tipo que el de Berja [3]. De la existencia de un sarcófago cristiano en el Museo de Braga nos ha dado cuenta, amablemente, el profesor de la Universidad de Coimbra D. Vergilio Correia. Y en el comercio de antigüedades de Madrid se encuentra, desde hace algún tiempo, un relieve que reproduce con bastante aproximación los temas y figuras del sarcófago de Layos en Santo Domingo de Toledo. Lo dicen procedente de Sahagún; pero sobre esto y sobre la autenticidad de la pieza se impone todo género de reservas.

Ahora conviene discernir el carácter cristiano de algunos sarcófagos, tenidos generalmente como tales cuando fuera mejor considerarlos paganos o, por lo menos, dudosos. Así, el sarcófago de Santa María del Mar (Barcelona), con todo el frente de «strigiles», salvo un recuadro central para epitafio que nunca se grabó, no tiene de cristiano sino el uso de pila bautismal que desempeña y la tradición de haber sido sepulcro de Santa Eulalia. A este pueden agregarse dos ejemplares semejantes, aunque más ricos. El uno sirve de frontal en la capilla del Cristo del claustro de la catedral de Pam-

(1) Garrucci, tab. 388-5

(2) «*Inscriptiones Hispaniae Christianae.*» Berlín, 1871; núm. 144, p. 46. Don Antonio Blázquez, en su erudito «*Elogio de Don Pelayo, obispo de Oviedo e historiador de España*» (Madrid, 1910; p. 30-31) utilizó esta mención de Itacio, relacionándola con la de cierto libro que contenía la demarcación de los obispados que se atribuye a Wamba, para suponer que nuestro sarcófago, impropio de un niño a juzgar por su tamaño, pudiera ser el de un escritor del siglo VIII que escribiría el libro de referencia; pero es evidente que la inscripción alude a un tierno cuerpo infantil.

(3) V. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, MCMXV-XX, Barcelona, 1923; pág. 747, fig. 643.

plona: la cara principal se organiza en tres paños, aislados por cuatro pilastras estriadas corintias; los paños laterales de «strigiles» y el central con una cruz de tipo visigodo que no se puede precisar si es cosa posterior al resto del sarcófago. El otro ejemplar sirve de basamento del sepulcro de Cristo en un grupo del Santo entierro de la catedral de Tarragona. Tiene sus dos paños de «strigiles» y dos pilastras estriadas en los extremos. En el centro lleva unos emblemas heráldicos de hacia el siglo XV, que se entiende son algo adventicio, muy posterior al sarcófago. Entre los extremos de las «strigiles» se ven las mismas pequeñas bolas del sepulcro de Villanueva de Lorenzana.

Nuevas dudas plantea el sarcófago descubierto en Ampurias, en Mayo de 1908 por los ingenieros del Servicio forestal. Es una bella pieza mutilada, con el frente de arcadas alternativamente semicirculares y triangulares; en el centro, bajo una pequeña concha, una puerta entreabierta (aludiendo a la tumba o a la mansión infernal), y a cada lado, tres figuras, la última de la derecha una mujer velada. Al publicarlo el Sr. Puig y Cadafalch ([1]), indicó que se trataba de un sarcófago aprovechado y que la mujer velada recordaba el tema de la orante: Leclercq lo admite como cristiano. En realidad, la dirección de los brazos y el aire de la figura velada no parecen convenir a una orante, y sí a la representación de la difunta o alegoría de la juventud que se encuentra en muchos sarcófagos paganos semejantes ([2]). Por su arte, este ejemplar se relaciona estrechamente con el otro bien conocido de Ampurias, en el Museo de Gerona. ciertamente cristiano por su representación del Buen Pastor. Ambos pertenecen a esa escuela asiática cuyo centro parece haber sido Efeso, y que con una gran influencia de las escenas de teatro, se mantiene desde la segunda mitad del siglo II hasta fines del IV. De la misma escuela, y ciertamente pagano, hay otro sarcófago, procedente de Reguengos, en el Museo de Oporto ([3]).

El hermoso sarcófago de Covarrubias, que en el monasterio de Arlanza se utilizó para doña Sancha de Navarra, mujer de Fernán González, añadiéndole una cubierta de la época, presenta en medio

(1) Obra citada, t. I, fig. 323, pág. 275. La figura 327 de esta obra no es el sarcófago de Valencia, sino uno de la campiña romana.

(2) S. REINACH. *Repertoire de reliefs.* Tomo III, págs. 42, 340. 410.

(3) J. LEITE DE VASCONCELLOS. –*Religiões da Lusitania.* V. III. Lisboa, 1913 fig. 166.



Sarcófago romano-cristiano de Berja (Almería).



Frontón decorado.



Detalle de la parte superior.

Sarcófago del niño Itacio. Catedral de Oviedo.

de los «strigiles» un disco con los bustos de un hombre y una mujer, sostenido por un pequeño tenante, y en los extremos dos composiciones análogas entre sí: un pastor guardando sus ovejas bajo la fronda de un árbol, más dos pequeñas escenas pastoriles de ordeño y confección del queso. El Sr. Mélida ve en estas figuras al Buen Pastor y admite el sarcófago como cristiano, mientras L. Huidobro no le reconoce este carácter, encontrando puramente paganas las escenas pastoriles. En realidad no repugna que el sarcófago sirviera desde un principio para cristianos, cuando, en el siglo III a que pertenece por su arte, los cristianos se conformaban con escoger entre los sarcófagos paganos aquellos que no violentaban u ofendían los principios de su fe. Pero el sarcófago que nos ocupa no tiene nada que sea específicamente cristiano, y sus pastores se repiten hasta la saciedad en sepulcros labrados con la fábula de Endimión y Selene (1). En la parte lateral izquierda del conocido sarcófago, con el rapto de Proserpina, del Museo provincial de Barcelona (2), aparece una escena pastoril muy semejante.

El único publicado de los nuevos sarcófagos de Tarragona (3), es de planta ovalada, con «strigiles» en el centro, busto de mujer, con un rollo en la mano izquierda, y a los extremos, dos leones de hermoso estilo devorando corderos. De un carácter cristiano tan dudoso como el de los anteriores, será preciso colocarle en las mismas fronteras del paganismo. Dos muy semejantes, el uno en Roma (Museo Torlonia) y el otro en el camposanto de Pisa (Garrucci, V, tab. 357-3) son paganos, como acredita para el segundo su inscripción correspondiente. En cambio, el famoso sarcófago del Museo de Urbino que representa el taller de un marmolista griego, Eutropos, «santo servidor de Dios», ofrece dos cajas sepulcrales, una de las cuales presenta, en el mismo estilo, los leones del sarcófago de Tarragona. Y son también conocidos el sarcófago del Louvre, con los leones, que lleva en el centro al Buen Pastor (4) y, sobre todo, el de Tipasa (Argelia), también con el Buen Pastor y dos medios leones devorando gacelas, enteramente parecido al de Tarragona (5). Dice Leclercq si estos leones representan el poder de la muerte.

---

(1) REINACH. Obra citada, págs. 185, 243, 365, ...
(2) PUIG Y CADAFALCH. Obra citada, I, pág. 78, fig. 73.
(3) *Gaseta de les Arts*, 15-VI, 1924.
(4) GARRUCCI, V, tab. 1-2.
(5) *Dict. d'Arch. chretienne*, de CABROL, I, 1.ª parte, p. 735.

Sobre los ejemplares conocidos en 1907, el arte de los sarcófagos españoles parecía al citado benedictino [1] bastante independiente, como el de los de Francia (Arlés), dentro de la hegemonía ejercida por los talleres de Italia en la escultura paleo-cristiana. Le parecían representaciones desacostumbradas, entre otras, los telamones y la Asunción (Fernández Guerra) del sarcófago de Santa Engracia, de Zaragoza; Pedro cortando la oreja a Malco, del sarcófago de Martos (acaso también el de Alcaudete) y el Buen Pastor entre cuatro amorcillos representando las estaciones, y Cristo pisando al león y al dragón, de dos sarcófagos de Gerona. De esta última, rarísima, representación, puede añadirse que se encuentra repetida sobre lámparas de barro africanas del siglo V y que se refiere a una profecía del salmo 90, explicada por Eusebio de Cesarea.

Después, en el artículo sobre las antigüedades cristianas de España del diccionario de Cabrol, parece volver de su acuerdo y niega a los españoles toda iniciativa en el primitivo arte cristiano de los sarcófagos. La cuestión es muy delicada y ha de tratarse con toda circunspección. Sin embargo, ahora, con muchos más ejemplares conocidos, si se comparan su distribución geográfica y su clasificación por estilos, parece posible llegar a reconocer la existencia de unas cuantas escuelas regionales, repartidas por la Península. Es indudable que ciertos sistemas de composición se circunscriben a un territorio determinado. En principio, esto se pudiera explicar señalando tres grandes caminos de importación: el del Pirineo, para los sarcófagos del Norte, el marítimo, para los del litoral levantino, y el africano o del Estrecho, para los de Andalucía. Entiéndese que esta explicación no basta para justificar la localización de ciertos estilos; y la existencia del taller (o como se prefiera) de los sarcófagos de Layos y Astorga, ya señalado por el señor Mélida, es una objeción de fuerza.

Pero el tema sólo puede ser insinuado en este lugar. Como un dato para futuros desarrollos, o rectificaciones, se resume en el cuadro siguiente un ensayo de sistematización, en el que los ejemplares se disponen, muy relativamente, en orden cronológico y, en cuanto es posible, dando idea de la evolución. No hay que repetir que los sarcófagos cristianos primitivos derivan con muy pequeña novedad

---

(1) DOM H. LECLERCQ. *Manuel d'Archeologie chretienne depuis les origines jusqu'au VIII siécle.* Tomo I. París, 1907, p. 307.

Ensayo de clasificación general de los sarcófagos paleo-cristianos encontrados en España.

- Precedentes . . . .
  - Con sólo el crismón.
    - Cabeza de Griego.
    - Mérida (Badajoz).
  - Dudoso carácter cristiano. . . . . .
    - Santa María del Mar.
    - Pomplona (catedral).
    - Tarragona (claustro).
    - Tarragona (leones).
    - Covarrubias (Arlanza),
    - Ampurias (Montes).
- Sarcófagos romano-cristianos con relieves. . . . .
  - De arte muy pagano. . . . .
    - Ampurias (Gerona).
  - «Strígiles». . . .
    - Crismón y «strígiles»
      - Ampurias (particular).
      - Museo de Valencia.
      - Villanueva de Lorenzana.
    - «Strígiles» y figuras.
      - San Félix de Gerona I-II.
      - Museo de Barcelona.
      - Tarragona (F.ª de tabacos).
      - Fragmento de Denia.
    - «Strígiles», figuras en arcos.. . . . .
      - Córdoba (particular).
      - Erustes (Museo Arqueológico).
  - Figuras en arquerías.. . . . .
    - Martos (particular).
    - Los Palacios (Sevilla).
    - Hellín (Academia de la Historia).
  - Figuras solas. .
    - Taller de Adán y Eva. . . . .
      - Layos I (Toledo).
      - Astorga (Museo Arqueológico).
      - Layos II (Academia Historia).
    - Figuras en friso. . .
      - Puerta del Sol (Toledo).
      - Gerona III, IV y V.
      - Amatller (Barcelona).
      - Berja (particular).
    - De mejor arte . . .
      - Santa Engracia (Zaragoza).
      - Los 18 mártires (ídem).
    - Empeño de composición. . . . . . .
      - Tarragona (fachada).
      - Gerona (Susana).
  - De arte avanzado. . . . .
    - Talavera (Museo Arqueológico).
- Derivaciones. . . . .
  - De técnica bizantina . . . .
    - Ecija (Santa Cruz).
    - Alcaudete (Museo Arqueológico).
    - Museo de Cádiz.
  - De época posterior.
    - Briviesca (Museo de Burgos).
    - Poza de Sal (ídem).
    - Cameno (particular).

del arte pagano y corresponden a tres tipos generales: sarcófagos con «strigiles», sarcófagos con figuras en arquerías y sarcófagos puramente figurativos. Soluciones mixtas de estos sistemas y diferencias notorias de arte y estilo permiten destacar los grupos secundarios, de los cuales unos fueron propuestos por el Sr. Mélida y otros salen aquí por primera vez.

El repertorio de asuntos esculpidos en los sarcófagos paleocristianos españoles comprende unas treinta representaciones [1]. Muy pocas tienen carácter simbólico: la orante, el Buen Pastor y Cristo pisando al león y al dragón. Algunas más pertenecen al Antiguo Testamento: Adán y Eva en el Paraíso, la fuente de Moisés, sacrificio de Isaac, escala de Jacob, Jonás y la ballena, Daniel en la fosa de los leones y los tres jóvenes en el horno de Babilonia. El mayor contingente lo dá la vida de Cristo y sus milagros, con dieciséis asuntos distintos; aquí pudiera verse un dato más de la preferencia de los españoles por los temas realistas y su relativa incapacidad para las abstracciones, pero no cabe insistir sobre ello. De la vida de San Pedro se repiten su negación y prendimiento, la presentación ante el pretor (Berja) y cortando la oreja a Malco. De la Virgen se esculpe su Asunción milagrosa. Tenemos un apostolado completo (Talavera) y un grupo de cuatro apóstoles (Hellín). Todo un frente de sarcófago desarrolla la vida de Susana y otro, quizás, la de San Vicente (Briviesca), aunque con mínima probabilidad.

Contando por el número de representaciones, el tema que más se repite es el de la orante. Este dato tiene cierto valor, porque confirma todo lo que se ha dicho de la orante, la gran creación del arte de las catacumbas, su obra original y la esencia del arte funerario, como escribe Leclercq [2]. San Ambrosio veía en la orante, con los brazos levantados, una imagen de la cruz. Su significación más general es la de representar el alma de un difunto; y así acompaña en repetidas ocasiones a epitafios masculinos o de niños de corta edad. A veces, en lugar de representar el alma de una manera impersonal, se ha figurado en ella el retrato del difunto, como cuando se trata de un orante (el de Layos, en Toledo), o cuan-

(1) De la iconografía de los sepulcros cristianos primitivos se ocupó extensamente D. Elías Tormo en el curso de conferencias sobre *Los temas del Arte español*, dado en el Centro de Estudios Históricos, en los primeros meses de 1925.
(2) *Manuel d'Archeologie chretienne*, I, 167.

do la figura femenina no va vestida de una manera abstracta, sino con las ropas de una matrona o de una virgen consagrada (1). Las actas de los mártires Pedro y Marcelino cuentan que el verdugo había visto salir sus almas bajo la forma de vírgenes vestidas de ropas brillantes; y sobre una medalla de plomo conservada en el Vaticano, el alma de San Lorenzo sale de su cuerpo torturado con la apariencia de una forma femenina que una mano celeste va a coronar (2). Acaso estos precedentes abonan la manera como el Greco representa el alma del conde de Orgaz, penetrando entre las nubes, llevada por el ángel, en el resplandor de la gloria.

Después de la orante, el asunto preferido es la curación del ciego, con diez repeticiones. Siguen Lázaro y la multiplicación de panes y peces, el Buen Pastor, el sacrificio de Isaac y la prisión y negación de San Pedro. En un segundo grupo, la fuente de Moisés y las bodas de Caná, la curación del paralítico, Adán y Eva y la curación de la mujer del flujo. En último lugar, con representaciones casi singulares, Daniel con los leones, la entrada en Jerusalén y los tres jóvenes hebreos en el horno de Babilonia.

* * *

El nuevo sarcófago de Berja corresponde al tipo corriente de los figurativos, sin «strigiles», ni arquerías, ni separación de ningún género entre los distintos asuntos. No es de tan buen arte como los de Zaragoza, y carece del empeño de composición que acreditan el de Susana, en Gerona, y el de la fachada de la catedral de Tarragona. Las figuras no están modeladas como en los de Layos y Astorga. Su lugar está junto al de la colección Amatller (Barcelona), el fragmento de la Puerta del Sol de Toledo y tres de San Félix de Gerona. Entre estos sarcófagos, el de Berja merece la primacía por la traza bella y expresiva, relativamente, de algunas figuras, y por el gran relieve con que están tratadas ciertas partes. Además, conserva rastros de policromía.

Diez y siete figuras grandes y otras cuatro pequeñas se distribuyen formando seis agrupaciones o asuntos, que tal vez se puedan reducir a cinco, y son, de izquierda a derecha, la resurrección de

(1) L. Brehier. *L'Art chretien,* París, 1918, p. 36.
(2) M. Laurent. *L'Art chretien primitif,* París, 1911, t. I, p. 81.

Lázaro, entrada de Cristo en Jerusalén, la orante entre dos apóstoles, Jesús anunciando la negación de San Pedro, prisión del apóstol y un grupo de tres personajes, el uno sentado, con signos de autoridad, en medio de los otros dos, que será tal vez complemento de la escena anterior, representando el juicio de San Pedro. Salvo esta última, las representaciones del sarcófago de Berja son de las más corrientes en el primitivo arte cristiano español.

La resurrección de Lázaro se presenta según el modo tradicional, que empieza en las pinturas del cementerio de Calixto (segunda mitad del siglo II). Jesús está en el centro con el volumen de la Ley en la mano izquierda y la vara mágica o cetro en la derecha. Con esta vara toca el sepulcro de Lázaro, en forma de pequeño templo o edícula, con su frontón de acroteras laterales y una corona en el tímpano, sobre una pilastra estriada y una columna de estrías helicoidales, corintias. A la puerta de esta edícula, sobre la escalinata arbitrariamente puesta de lado, estaría la pequeña figura de Lázaro, fajado como una momia, que, por su mucho relieve, ha desaparecido de éste como de casi todas las representaciones análogas de mismo asunto y puede verse en el de Astorga y en uno del Museo de Letrán, que se reproduce en el Michel (I, fig. 38). Cristo, joven e imberbe, con el pelo formando melena, se vuelve a su izquierda, en donde hay dos figuras: un apóstol o espectador, en función de testigo, y una pequeña figura femenina, arrodillada y cubierta de pesadas tocas, que es Marta, hermana de Lázaro. Ella acaba de exclamar: «Señor, hiede ya, que es de cuatro días», y Jesús le dice: «¿No te he dicho que si creyeras verás la gloria de Dios?» (Juan, XI, 40). La misma figura de Marta, puesta a la derecha de Cristo, se repite exactamente en el sarcófago de Astorga.

La escena segunda ilustra con puntualidad el pasaje de la entrada de Cristo en Jerusalén. «Y trajeron el asna y el pollino, y pusieron sobre ellos sus mantos; y se sentó sobre ellos. Y la compañía, muy numerosa, tendía sus mantos en el camino: y otros cortaban ramos de los árboles y los tendían por el camino» (Mateo, XXI, 7, 8). Esta escena, la más complicada del sarcófago, tratada con muy alto relieve, es la que ha sufrido mayor mutilación. Cristo se representa con la misma melena que en la escena anterior; un apóstol vale por todo su cortejo. La figura del árbol, que puede ser Zaqueo, y la que tiende su manto, resultan harto desfiguradas, pero pueden verse, por ejemplo, en otro sarcófago del Museo de Letrán (Garrucci, V, t. 313-4).

Entre los sarcófagos españoles, esta escena sólo la repite el de la puerta de la catedral de Tarragona, que dá en dos tiempos la conversión de Zaqueo y la entrada en Jerusalén.

El asunto tercero, que promedia el sarcófago, lo componen tres figuras: en el centro, la orante, velada, los brazos levantados, con un estudio de paños que hacen de ella la figura más perfecta del sarcófago. A los lados, dos figuras masculinas, la de nuestra izquierda, joven, imberbe, con el pelo crespo, que será San Juan evangelista; la de la derecha, de anciano, con barba, pudiera ser San Pedro. Recuérdese lo que queda dicho de la orante.

La cuarta representación es bastante clara y corresponde bien al texto evangélico: «Y respondiendo Pedro, le dijo: aunque todos sean escandalizados en ti, yo nunca seré escandalizado. Jesús le dice: de cierto te digo, que esta noche antes que el gallo cante, me negarás tres veces» (Mateo, XXVI, 33 y 34). Cristo, tratado como en las dos escenas primeras, en la mano izquierda el «volumen», levanta la derecha, ahora perdida, hacia Pedro; dos figuras imberbes y jóvenes, que no serán apóstoles por esto, presencian el diálogo desde segundo término. El gallo, en el suelo, entre Cristo y San Pedro, está desfiguradísimo, pero se reconoce por comparación con los otros ejemplares españoles del mismo asunto (ocho veces), o con uno del Museo de Argel (1), en cuyo interior se encontró una moneda de Constantino.

Las seis restantes figuras del sarcófago, las últimas de la derecha, encierran mayor dificultad de interpretación. Pudieran tomarse por dos escenas diferentes: la de la izquierda, prisión de San Pedro, tan repetida; la de la derecha, que está mutilada en la parte que pudiera llevar atributos característicos, tal vez Pilatos antes de lavarse las manos (parece que la última figura de la derecha le acerca algo que sería el recipiente de rigor). Atendiendo a la dirección de las miradas, todo ello constituye una sola escena, seguramente de juicio: San Pedro, que se reconoce por la barba y el «volumen», es llevado de los brazos por dos personajes, ante un magistrado, al que acompañan dos individuos más. Este magistrado, pretor o prefecto, está sentado en un taburete de patas cruzadas, especie de silla curul, y descansa los pies en una tarima. Lleva diadema, y el cetro de la mano izquierda, ahora perdido, ha dejado su rastro en

(1) G. Doublet. *Musée d'Alger,* lám. XIII.

las vestiduras. Estas son: túnica ceñida y manto prendido en el hombro derecho, lo mismo que los dos personajes de los extremos del grupo.

Como es bien sabido, todas estas representaciones de los sarcófagos tienen, junto a su función narrativa, un sentido simbólico, repleto de alusiones. En el sarcófago de Berja, la orante ocupa, como en la mayor parte de los casos, el centro de la cara esculpida y resume la intención funeraria de toda la representación. A un lado y a otro, las escenas presentan singular unidad. En la parte de la izquierda, los dos asuntos de la vida de Cristo expresan la manifestación de su poder espiritual en el milagro de Lázaro y el reconocimiento de su poder material con la entrada triunfante en Jerusalén. Las escenas del lado derecho aluden a la vida de San Pedro: en una, su flaqueza humana le lleva a la negación del Maestro; en otra, su misión apostólica se corona confesando a Cristo para recibir el martirio.

El sarcófago de Berja pertenece muy probablemente a mediados del siglo IV. Contribuye a fijar esta cronología la comparación con los demás sarcófagos de un tipo semejante y fecha conocida. Un término de relación muy seguro proporciona el famoso sarcófago de Junius Bassus, prefecto cristiano de Roma, muerto en 359, que se guarda en la cripta de San Pedro. Es ejemplar mucho más rico, con su decoración arquitectónica de dos cuerpos de arquerías; pero el arte de sus representaciones es muy semejante al del nuevo sarcófago español, repitiendo de sus asuntos, y muy puntualmente, la prisión de San Pedro y la entrada de Cristo en Jerusalén. Además tiene el juicio de Pilatos, que se lava las manos delante de Jesús.

En cuanto a la procedencia, es de notar que los sarcófagos de su mismo tipo se encuentran repartidos a grandes distancias, todos, salvo el fragmento de Toledo, en el litoral o en sus inmediaciones, y el de Berja, aislado por su estilo de los demás andaluces. Esto fuerza a reconocerlo como una importación italiana, según admite Mossèn Gudiol para el de casa Amatller de Barcelona; por lo menos, mientras la aparición de otras piezas análogas no demuestre la existencia de un foco español.

NOTAS ADICIONALES

I. **Sobre la historia de Berja.**—La historia remota de Berja se pierde, casi, junto a la de su vecina Adra, sobre la costa, uno de los lugares mejor documentados de la España antigua. Abdera aparece citada ya por Posidonio, Artemidoro y Asclepiades de Mirlea (en Estrabón, III, 157). Ciudad de los túrdulos, en los confines de la Bética y la Tarraconense, la mencionan puntualmente Pomponio Mela (II, 94), Plinio (III, 8), Ptolomeo (II, 4, 7) y el anónimo de Rávena (305, 3). Acuña moneda, autónoma con epígrafes fenicios y otras bilingües y latinas, que llevan como tipo los delfines de las ciudades marítimas, los atunes, riqueza de aquellas costas, y un templo que se dice de Hércules. (1) Mansión del Itinerario en la vía de Acci a Malaca, ilústranla unas veinticuatro inscripciones que revelan su condición de municipio romano. Parece haber sido fundación antigua de los fenicios, arruinada ya en el siglo VI (a. de C.), como todas las de aquella costa, según sabemos por Avieno (v. 438-443): la descripción de las ruinas (v. 441-443) no será del viejo periplo, sino de un interpolador (2). En la época imperial aparece, sin embargo, con la nueva pujanza que acreditan sus acuñaciones y el hermoso estilo de algunos epígrafes registrados por Hübner.

Berja, en cambio, no tiene mención conocida en los clásicos, ni epigrafía, ni restos antiguos de alguna notoriedad. Madóz recoge la noticia confusa de que la primitiva población estuvo en el lugar llamado Villa Vieja, donde señala antiguas murallas y grandes aljibes, pero ello está pendiente de una comprobación arqueológica.

En algún tiempo se quiso identificar con Berja la Barea, ciudad litoral de los bástulo-fenicios, que según Ptolomeo, se extendían desde ella hasta Mellaria. Cicerón menciona este lugar en sus cartas a Atico, y entre los presbíteros que firman el Concilio de Elvira está el rector de Barea, Emérito. Pero Plinio dice que Barea estaba adjudicada a la Bética, entendiéndose que caía fuera de ella, y esto que no conviene a Berja, se refiere bien a Vera, en la orilla derecha del Almanzora, con la cual es preciso identificarla.

Otros quisieron reducir a Berja la Virgi y el «sinus virgitanus» de las costas por donde comienza la Bética en algún texto de P. Mela; pero ello es un error, por Urci y «sinus urcitanus» (golfo de Almería); aparte de que Mela coloca fuera de este golfo la ciudad de Abdera, cuya reducción es todo lo segura que hemos visto. Tampoco tiene nada que ver con Berja el «Vergium Castrum», de Tito Livio (40-21), cuya situación en Cataluña es completamente segura.

Con alguna mayor probabilidad se ha querido relacionar con Berja la Vergilia citada por Plinio (III, 25), como estipendiaria del convento jurídico de Cartagena, y por Ptolomeo (II, 6, 40) como bastitana, que será la misma Vergelia de una inscripción que se guarda en Tarragona, dedicada por la provincia de la España Citerior a Marco Cornelio Severo, de la tribu Quirina, «vergeliense», sacerdote

---

(1) O de Augusto y su esposa Livia, como ha propuesto el P. Fita, a la vista de dos inscripciones abderitanas, números 1978 y 1979 del Corpus. V. *Epígrafes romanos de la ciudad de Adra, en la provincia de Almería.* En el *Boletín de la R. Academia de la Historia.*—LXX, 134,

(2) A. Schulten.—*Avieno: Ora Marítima* («Fontes Hispaniae Antiquae».-I) Barcelona. Berlín, 1922; p. 115

del templo de Roma y Augusto (Corpus, 4207). Como estas tres referencias colocan a Vergelia en la Citerior, la identificación con Berja es imposible. Hübner confiesa ignorar el sitio de aquella población; pero el hallazgo de otras dos inscripciones estudiadas por el P. Fita (B. A. H. LXV, 577) lo fijan resueltamente en Albuniel de Cambil, partido de Huelma (Jaén).

Eliminadas todas estas reducciones, queda como la más antigua mención de Berja la que se relaciona con la misión en España de los siete varones apostólicos, objeto de la nota adicional siguiente. Se dice que Berja fué destruída por un terremoto a principios del siglo V, lo que sería noticia interesantísima (para la fecha del sarcófago), si pasara de ser una conseja sin fundamento histórico reconocido. No tiene nada de inverosímil, conocida la sismicidad de toda la región: en 1804, una serie de temblores de tierra, que duraron desde el 13 de enero hasta el 25 de agosto, arruinaron todos sus edificios principales.

La fertilidad de la tierra y comodidad del lugar, así como sus minas de plomo (las de Gador, ya agotadas), han hecho renacer a Berja de esta y de otras catástrofes. Bajo los musulmanes fué cabeza de un distrito o «taha», semejante por su extensión al partido judicial de hoy, celebrándola muchos autores con el nombre de «Medina Barcha» (1). La más antigua mención es la de Aben Alfaradí (siglo XI) que la llama Bercha de los Beni Hasan y la incluye en la cora o provincia de Elvira. La mencionan también Aben Pascual, Abulfeda y Rasis. Almaccarí la llama «Behcha», la hermosa, por la risueña belleza de su aspecto y situación. El Edrisí habla de sus mercados, fábricas y cultivos. Aben Aljatib hace una descripción poética de la ciudad, y la dice nudo fecundante, sitio risueño para el placer de la vista y lazo de seducción para el pensamiento; habla de sus parras cargadas de uva, de sus árboles excelentes, de sus alquerías y de la riqueza, número y benignidad de sus habitantes. Pero añade que su grandeza declina, que escasean algunos alimentos y que los caminos son insufribles. Otros poetas insisten en términos parecidos; uno dice: «todo lugar en ella es un paraíso y todo camino hacia ella un infierno».

Desde luego, Berja parece haber sido en toda la dominación musulmana ciudad más importante que sus vecinas Adra y Dalias, la primera estaba reducida a una alquería y casa de baños (Edrisí) y la segunda, rica en seda y ganados, vivía bajo la amenaza constante de los ataques marítimos. A esta razón y, sobre todo, a la piratería de comienzos de la edad moderna, será preciso atribuir la decadencia del rico emporio abderitano.

El sarcófago ha sido encontrado en el sitio llamado Santa Muña, uno de los dos barrios de Alcaudique, arrabal o aldea de Berja, algo más de un kilómetro al E. de núcleo de población: este barrio suena en los autores árabes Alcabdic y en autores y documentos del siglo XVI aparece nombrado de diversas maneras: Quibdique, Alcaudic, Quebidique, Caudique, etc.

II. **Sobre los varones apostólicos.**—El hallazgo del sarcófago de Berja trae consigo una revisión del problema histórico de la misión en España de los siete va-

(1) F. J. Simonet. *Descripción del reino de Granada sacada de los autores arábigos.* 2.ª edición, Granada, 1872.

rones apostólicos. Desde que D. Juan Bta. Pérez, obispo de Segorbe, dió estado a la reducción tradicional en Berja de la Vergi, sede y sepulcro de San Tesifonte, este nuevo documento de un foco de cristianismo primitivo presenta un gran interés.

De la bibliografía sobre el asunto interesa destacar tres momentos. El P. Flórez trató la cuestión (III, 144) con abundancia de testimonios, volviendo sobre ella (IV, 41) para opinar en lo del martirio de los apostólicos y dedicando su tratado a la iglesia de Abdera (X, 1) con noticias de Berja y de toda la región. P. B. Gams consagra buena parte del tomo I de su historia de la Iglesia en España (*Kirchengeschichte von Spanien*, Regensburg, 1862) al análisis minucioso de este problema. Todos los estudios sobre el caso los resume el P. Z. García Villada, S. J. en *Razón y Fe*, XLI, 204.

Sabido es que San Pedro y San Pablo consagran obispos en Roma a Torcuato, Tesifonte, Segundo, Indalecio, Eufrasio, Cecilio y Esicio (o Hesiquio) y los envían a evangelizar a España. Llegados a la Península y encontrándose a poca distancia de Acci (Guadix), se paran a descansar y envían a sus discípulos a la ciudad para comprar alimentos. Entrados en la ciudad estos discípulos, los gentiles salen al paso, amenazadoramente, haciéndoles retroceder hasta la otra orilla del río. Pretenden los paganos llegar a ellos, y entonces el puente se hunde y mueren ahogados los perseguidores. Los habitantes de Acci se aterran con este prodigio. Una noble matrona, Luparia, envía por los extranjeros y les pregunta la causa de su venida, recibiendo el bautismo. Construye luego una iglesia y un baptisterio y con aquel ejemplo el pueblo se convierte al cristianismo. Contentos de este resultado, los siete misioneros salen por otras ciudades a continuar su predicación. Torcuato murió en «Acci», Tesifonte fué a «Bergi» Indalecio a «Urci», Segundo a «Abula», Eufrasio a «Eliturgi», Cecilio a «Eliberi» y Esicio a «Carcesa». Allí fundan cátedras, mueren felizmente y son enterrados, obrando sus reliquias diversos milagros.

Este es el relato central de una tradición que se ha calificado de antigua y sólida. Sus fuentes han sido analizadas directamente por Flórez (III), y de un modo accidental por Dozy, Plenkers, Quentin, Fita, Antolín y Ferotin, contados los Bolandistas, resumiéndolos a todos el P. Villada, a cuya bibliografía nos remitimos expresamente, para evitar toda prolijidad extemporánea. Tal como han llegado hasta nosotros, la más antigua de las fuentes es un martirologio de Lyon, manuscrito latino de la Biblioteca Nacional de París, que reproduce el martirologio de Beda, con nuevos detalles, referentes en su mayor parte a Santos españoles: está redactado, con certeza, antes del 806. Le sigue en antigüedad otro martirologio de El Escorial, desconocido por Ferotin y cuya transcripción es de fines del siglo VIII o primera mitad del IX, aunque en su forma primitiva se escribiría entre el siglo V y el VI. Viene después el Calendario de Córdoba, escrito en 961 por Recemundo, personaje de la corte de Abderramán III, en donde se dice que la fiesta de Torcuato y sus compañeros se celebraba en el monasterio de Gerisset del lugar llamado Keburiene, uno y otro perfectamente desconocidos.

Los siete calendarios mozárabes publicados por Ferotin los tenemos en copias del siglo XI, pero su redacción originaria se remonta más allá del siglo VI. El documento *De Missa Apostólica in Hispaniam ducta*, parece ser de la segunda mitad del siglo XI en la copia añadida al famoso códice Emilianense de El Escorial, terminado en 992, que le contiene. Procede de una *vida lata*, o relación más extensa de los varones apostólicos, de un Leccionario Complutense, publicado por Flórez, manus-

crito de la Biblioteca de Derecho de la Universidad Central. Flórez habla también de una carta de Gregorio VII a los reyes Alfonso VI de León y Sancho V de Navarra, fechada en Roma en Abril de 1074, a la cual el P. Fita concede muy poca fe (1). En 1276 termina, en Segovia, Rodrigo de Cerrato su compendio de biografías de los Santos, en donde se encuentra, bien hecha, la de los siete varones apostólicos. Finalmente, tenemos la misa y oficio de la liturgia mozárabe, escrita casi seguramente en Acci, y con mucha probabilidad sobre las mismas Actas de los Santos, como se deduce del interesante himno en ella contenido:

Urbis Romulae jam toga candida
Septem Pontificum destina promicat
Missos Hesperiae quos ab Apostolis
Adsignat fidei prisca relatio...

Del conjunto de estos testimonios resulta que en el siglo x se encuentra recogida en diversos lugares una tradición que por caminos diferentes remonta, por lo menos, al siglo v. La existencia de Calendarios en España por este tiempo no se puede poner en duda, después de hallado por el Sr. Bonsor el calendario de Carmona, en el cual, sin embargo, no aparece la fiesta de los siete apostólicos, porque es muy compendiado y sólo habla de los Santos cuyas reliquias se guardaban en la iglesia a que pertenecieron las dos columnas en que está grabada la inscripción. Se sabe también que por la primera mitad del siglo v el emperador Teodosio alabó en un Concilio a Gregorio, obispo de Córdoba, porque recitaba en la Misa todos los días los nombres de los mártires cuyos aniversarios se celebraban.

Ya va dicho el resultado general de lo que todas estas fuentes nos cuentan sobre la misión de los siete varones apostólicos. Fuera de lo expuesto y empezando por la interpretación de ello mismo, todo son problemas. Flórez coloca por el año 63 la salida de Roma y afirma con muchas razones que murieron mártires; Fita le sigue, Gams lo niega y el P. Villada, terciando en la cuestión, dice que en ninguna de las fuentes propuestas se les dá el título de mártires. Sin embargo, este título se encuentra en el calendario mozárabe llamado F por Ferotin, de un Códice escrito en Silos en 1072, hoy en la Biblioteca Nacional de París (2).

El punto más debatido es el lugar de evangelización de cada uno de los apostólicos. Parecen seguras la sede de Torcuato en Acci (Guadix), la de Cecilio en Eliberi (Granada), la de Indalecio en Urci (por Almería) y la de Eufrasio en Eliturgi (Cuevas de Lituergo, entre Bailén y Andújar). Las otras tres reducciones han sido muy discutidas. La Carcesa de San Esicio la han llevado unas veces a Zaragoza y otras a Carteía, entre Cádiz y Gibraltar (P. Flórez); Simonet apuntó la posibilidad de que esta Carcesa, escrita «Carceses» en el códice Emilianense, pudiera corresponder a «Carsies», plaza fuerte y región citada por el Bayan, hoy Garciez, muy cerca de Jimena (Jaén). Fr. P. Salmerón la redujo a Cieza. Una tradición antigua, consignada en el siglo XVI y defendida por Gams quiere que Carcesa sea Cazorla (Jaén). En 1890, A. Fernández-Guerra opinaba que había que buscar la antigua Carcesa

(1) Contestación al discurso de entrada en la Real Academia de la Historia de D. Adolfo Fernández Casanova, sobre *La Catedral de Avila*; Madrid, 1914, pág. 51.
(2) Dom Marius Ferotín. *Le liber ordjnum.* París, 1904; p. 463.

dentro del cuadrilátero cuyos extremos son Andújar, Cazorla, Guadix y Granada (1), y en 1914 el P. Fita ha defendido su reducción a Carsa, ciudad bastetana de Ptolomeo, que en la hitación de Wamba, se llama Carachuel y es límite de la diócesis de Guadix: ahora Carchel, partido de Huelma (Jaén).

La «Abula», de San Segundo, se dice por tradición ser Avila; pero a ello se oponen con buenas razones Flórez y Gams, entre otros, alegando la falta de comprobantes y la gran distancia de Guadix, cuando se sabe que todas las ciudades de los apostólicos estaban repartidas por una región no muy extensa. El P. Fita ha defendido la causa de Avila con más entusiasmo que argumentos; las reducciones a Murcia y Vilches no son menos equivocadas. Ha de tenerse por definitiva la que



Sedes de los Varones Apostólicos

coloca la «Abula», de San Segundo, en la ciudad del mismo nombre, citada por Ptolomeo, a 32 millas de Acci, «Alba» del Itinerario y moderna Abla (provincia de Almería) con restos que acreditan un poblado ibérico y larga ocupación romana.

Para la «Bergi» de San Tesifonte (otras veces escrita Vergi, Vergium), se han propuesto varias soluciones: Urgel y Berga en Cataluña; Barea, Vergelia y Berja, en los linderos de la Bética y la Tarraconense. La reducción a Cataluña no tiene otro fundamento que el «Vergium Castrum», de Tito Livio, y debe rechazarse desde luego. Entre las otras soluciones la elección es difícil, sobre todo cuando no se puede insistir demasiado en las sedes de los varones apostólicos, ya que probablemente ejercieron su evangelización por diversos lugares, como convenía para la mayor eficacia de su propaganda. Desde luego, Barea pudo tener mayores probabilidades al identificarse con Berja, reducción desechada, como se ha visto. El P. Fita en

(1) Rev. «El Archivo» (Denia): IV, 11.

su contestación a Casanova, propuso la solución Vergelia-Albuniel; pero Albuniel y Carchel están demasiado próximas entre sí, en el mismo distrito de Huelma, y los restos encontrados en Vergelia, base de la reducción, son puramente paganos. Estas razones pesarían en el ánimo del P. Fita cuando al publicar, en el mismo año que el discurso, su artículo ya citado sobre Vergelia, en el que propone la reducción de Carcesa a Carchel, no dice nada de «Bergi» ni de San Tesifonte.

Berja tiene a su favor para haber sido el lugar de la predicación y muerte de San Tesifonte, la afinidad del nombre, la distancia proporcionada de Guadix y de las otras sedes de los apostólicos, aquellas ruinas de Villa Vieja de que habla Madóz, y finalmente, una tradición mantenida por lo menos desde la reconquista, con templo titular del santo obispo. Desde ahora tiene un argumento, más fuerte acaso que todos los anteriores, con la aparición del sarcófago que nos ocupa, demostrativo de un foco de cristianismo bien arraigado ya en el siglo IV. Esta circunstancia justifica, siendo tan valiosa, todo lo dicho de los siete varones apostólicos.

Entre las firmas del Concilio III de Toledo (589), está la de un obispo Pedro, que en ciertos códices figura como Iliberitano y en otros como Abderitano, debiendo entenderse lo segundo, porque Elvira aparece representada en el Concilio por su prelado Esteban. Además, en el sínodo de Sevilla de 590, figuran estos dos obispos, Pedro y Esteban, repitiéndose para el primero la confusión de los textos sobre el concilio toledano. Algunos quisieron salir de la dificultad reduciendo la silla «abderitana» o «eliberitana» de Pedro, a la Iliberi de los Pirineos; bien se ve que esto es imposible, pues un obispo de allá no había de venir a nn sínodo de Sevilla.

El P. Flórez admite el pontificado de Pedro en Abdera y por el lugar de su firma en el Concilio toledano le supone consagrado en tiempos de la persecución de Leovigildo. El traslado a Adra de la silla de Berja, puede explicarse, si no por el terremoto y destrucción del siglo V, que merece muy poca fe, por haber desaparecido las razones de prudencia por las cuales los varones apostólicos prefirieron instalarse en lugares secundarios, evitando los centros de intensa romanización.

En nuestros días, dom H. Leclercq ha negado todo valor histórico a los fundamentos de la tradición de los varones apostólicos, pero sin razonar debidamente su opinión (1). En cambio, admite el relato como demostrativo de que la introducción del cristianismo en la Península se hizo por el sudeste. Todo ello sin el oportuno análisis de los testimonios aducidos, como por corazonada. Ya se vió con cuánta ligereza está escrito, en lo que no lleva por delante a Hübner o a Ferotin, su artículo sobre las antigüedades cristianas de España.

Un verso del himno gótico antes citado, consigna que los apostólicos fueron enterrados en sus respectivas ciudades: «consepti tumulis Urbibus in suis». El P. Flórez lo recuerda al hablar de San Tesifonte (X, p. 10), y se pregunta qué habrá sido de su sepulcro. Un espíritu ingenuo, sin complicaciones de crítica y de cronología, pudiera contestar ahora señalando el nuevo sarcófago de Berja...

---

(1) De esto se ocupó D. E. Tormo en un artículo del periódico de Madrid *El Universo*: (10-V-1923): promete volver sobre el caso con mayor detenimiento.

Randas españolas

Un incunable para la historia de los encajes

por P. M. de Artíñano.

Al escribir para la revista de la Sociedad de Amigos del Arte, en el tercer trimestre de mil novecientos veinte, un primer artículo sobre los encajes españoles durante el reinado de los Austrias, se desconocían unos interesantes fragmentos descubiertos hacia entonces en la Alhambra, juntamente con cierto número de objetos, todos de desecho y muy heterogéneos, entre los que los menos antiguos, unas hojas impresas, datan de mediados del siglo XVI.

Es sabido que los encajes se clasifican en dos categorías francamente diferenciadas, que son: ejemplares realizados a base de un solo hilo que evoluciona sobre sí mismo, constituyendo lo que vulgarmente se denomina encaje de aguja; y los que forman superficie por el entrelazamiento de series de hilos distintos, que evolucionan según las exigencias del dibujo, cada uno o cada serie de una manera distinta, con marchas sistemáticamente definidas, y guardando así cierta similitud con los tejidos. Esta categoría constituye los encajes llamados de bolillos, en que cada uno de los elementos integrantes termina en un pequeño carrete, bobina o palillo, almacén de donde se desenrolla el hilo, a medida que se gasta en el trazado.

Pudiera decirse que existen otras dos series de encajes, que son: los dibujos obtenidos en una tela por eliminación adecuada de uno o más hilos, originando transparencias y reservando macizos que dan lugar a los dibujos más perfectos; y por el contrario, los obtenidos rellenando los huecos de una red uniforme (malla), imitados hoy generalmente a máquina (tules bordados), y que dan la sensación casi perfecta de encajes de bolillos.

En nuestra documentación de indumentaria de los siglos XV a

XVI aparecen voces que podrían referirse a encajes más o menos desarrollados. La más notoria y conservada actualmente es la de *deshilado*, labor de aguja tramada entre la urdimbre de un tejido; las otras son *cayreles* y *randas*, cuya acepción técnica precisa escapa al lenguaje moderno. Con ellas se especifican labores de oro y sedas en prendas diversas, por ejemplo: camisas, almohadas, toallas, almaizares, marlotas, etc. Los *cayreles* bordeaban estas piezas como remate de sus labores (1). La explicación de la *randa* es menos vaga: se usó entre los moriscos granadinos, y, todavía en Marruecos, se designa con ella, según Lerchundi, una especie de encaje; su acepción de *redecilla*, que le dá Nebrija, inclina a colacionarla por el significado con el latino *retis*, más bien que con el germánico *rand*, que significa borde, orla. Por la definición de Covarrubias, se interpreta como un encaje hecho con nudos, diferenciándose en esto del de *palillos* (bolillos), y lo explica mejor algún texto que habla de «una red como *randa*» (2). Es evidente, pues, que los fragmentos de la Alhambra corresponden a este tipo.

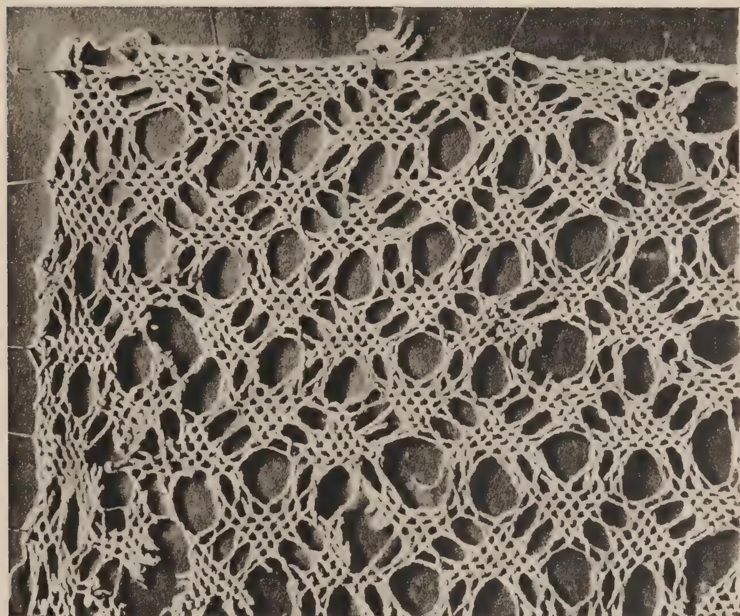
Se supone que de los tipos fundamentales, aguja y bolillos, el primero fué consecuencia de un sistema de bordado, y el segundo una evolución de la pasamanería, que en último término, como queda dicho, se deriva a su vez de los tejidos de redes, conocidos desde la más remota antigüedad. Los dos ejemplares de que tratamos en este trabajo se pueden considerar, a nuestro juicio, como el momento curioso de la transformación de la pasamanería en encaje, y

---

(1) «Una toalla labrada de *deshilado* de seda pardilla e blanca e colorada, e verde con oro hilado, que tiene dos labores anchas a los cabos, y en medio de cada labor labradas las armas de Castilla e León e Aragón, e a la larga de la dicha toalla dos arrequives, tan anchos como tres dedos de la dicha seda e oro, e al derredor de la dicha toalla una *randa de oro* hilado con un *cayrel* de seda verde e colorada: que tiene de largo dos varas e de ancho el ancho de la olanda; la qual dicha toalla dió en servicio a su Alteza un sobrino de ponce portel, alcayde de la Alhambra de Granada». *Inventarios de la recámara de la Reina Católica, 1505* (Archivo de Simancas).

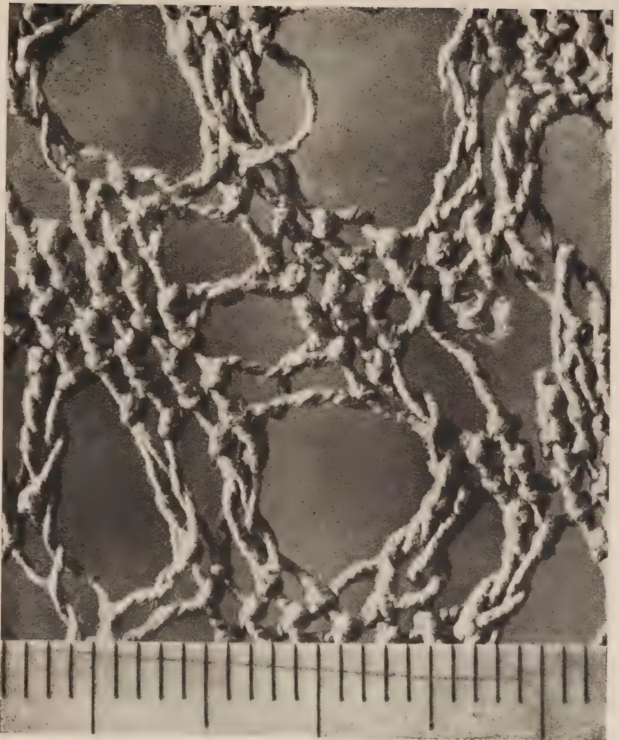
«Camisa de olanda que tiene el cabeçon labrado de seda negra de punto de almorafan [*bordado*], con unos *cayreles al derredor de la dicha seda negra;* con un clavito de oro con que se abrocha; y por los lados e por la trasera tiene cuatro *randas angostas labradas de seda blanca e negra;* e tiene las mangas angostas plegadas y en cada una de ellas nueve gayas de oro hilado con unos punticos de seda negra, que es cada gaya de largura de un xeme...» De los mismos *Inventarios*.

(2) «Un carniel [*cinturón?*] con dos bolsas de damasco verde, cubierto de una *red como randa de oro hilado* con argentería e unas moxquillas de verde e blanco de colores, con una guarnición de cobre dorado.» De los *Inventarios* citados.

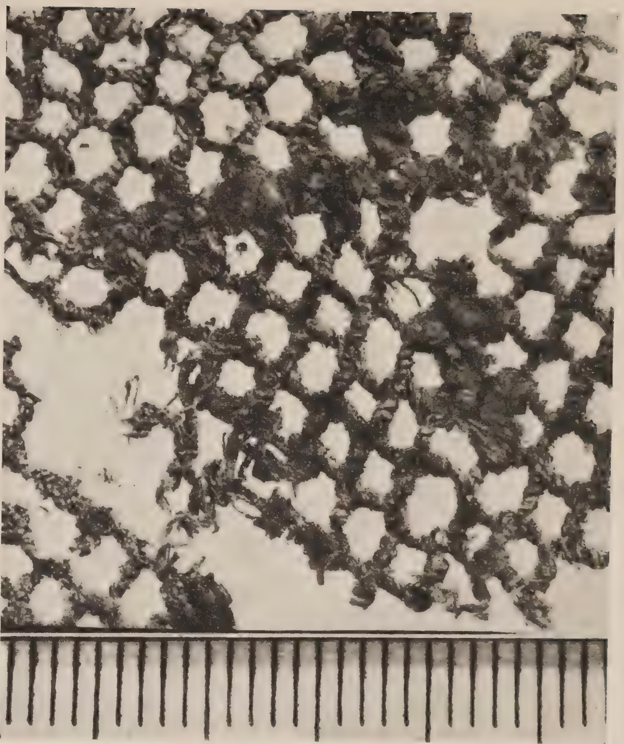




Randas españolas.
Epoca de transición de la pasamanería al encaje. Ejemplares encontrados en la Alhambra.
(Tamaño natural)



Randa española de transición. Detalle agrandado del sistema de ligamento por nudos.



Detalle agrandado de un tejido de red del siglo XIII.
Procede del monasterio de Silos. Instituto de Valencia de Don Juan.

tal vez por este motivo tengan en la historia de nuestras Artes industriales una importancia realmente excepcional.

Los últimos descubrimientos realizados en Antinoe y ciertos ejemplares que se guardan en el Museo Guimet, en París, nos han dado a conocer unos fragmentos de tejido de redes, cuyo dibujo ampliado guarda relación estrecha con el ejemplar de la Alhambra; sobre todo, si se toman para hacer esta comparación los elementos de transición de dos anchos distintos de malla, porque nos faltaba decir que los ejemplares egipcios son superficies o fajas homogéneas de un mismo punto, formando, en general, hexágonos alargados iguales y repetidos en toda la superficie de una manera rigurosamente monótona. Sin embargo, estos ejemplares no pueden confundirse con el encaje; son redes donde cada hilo evoluciona según una ley sencilla, pero invariable, formando una superficie lisa, que no pretende componer dibujo, y la decoración, si puede considerarse como tal, se obtiene por el cambio de paso de la labor, que se repite ahora según la misma ley con punto más ancho o más estrecho, dando lugar a una superficie más clara o más tupida, pero tan homogénea como la anterior. Es decir, que si de estos dos elementos distintos hiciéramos fotografías ampliadas a escalas inversamente proporcionales a sus tamaños, las dos fotografías resultarían sensiblemente iguales. Por lo tanto, aquí lo que se ha tratado de hacer es un tejido, una superficie, pero no un encaje, donde el elemento decorativo, la composición, el dibujo, por elemental que sea, no existe, siendo así que ello es absolutamente fundamental para que pueda el ejemplar ser considerado como encaje.

No deja de resultar muy curioso que en algunos de estos ejemplos de Antinoe, se haya encontrado pendiente de los hilos una serie de bobinas o carretes con el almacén de hilo, que seguramente hicieron el oficio de los bolillos de nuestros encajes modernos.

En el Museo de Cluny (n.º 13.195 y otros) se exponen como piezas coptas de los siglos III y VI, varias redecillas para la cabeza, de hilo blanco y con zonas de rojo y azul, grabadas exactamente como los ejemplares granadinos, formando composiciones de rombos o cuadrados, grandes y pequeños, y a veces hexágonos, separados por macizos de hilos, todo ello enredado y anudado, a la manera sabida, y cuya trama arranca radialmente del centro de la redecilla y termina en un fleco.

Las redes continuaron haciéndose durante toda la Edad Media,

y existen numerosos ejemplares que algunas veces parece que sustituyen a telas decoradas, intermedios rudimentarios entre la pasamanería y los tejidos. Como ejemplo se puede citar una malla de tipo cuadrado constituyendo verdadero tejido también homogéneo, en cuadrícula regular, de unos dos centímetros de lado cada hueco, y rellena la superficie segunda por una retícula, cuadrada también a su vez, formada por dos series de a diez hilos que se cruzan según la dirección de las diagonales, pero sin partir de los vértices, es decir, dejando malla o hueco en los ángulos.

Es ejemplar de un excepcional interés, que puede considerarse como un tejido; proviene de un relicario español del siglo XIII, y fué donación del Monasterio de Silos al Instituto de Valencia de Don Juan.

Por fin, en las borlas que se conservan más antiguas y que en algún caso pueden alcanzar al siglo XIV, por remate de la labor que recubre la primera mitad del borlón o fleco, suele encontrarse una red de malla cuadrada, ancha, regular y bien ejecutada, que presenta semejanza extraordinaria de manufactura con los trozos descubiertos en la Alhambra.

No es esto sólo; en varias regiones de España, ha continuado apenas sin transformación la técnica que seguramente existió en el siglo XV cuando se labraron los ejemplares de la Alhambra, y que originariamente debió de dar lugar a los encajes de bolillos. En toallas de lienzo tejidas por las mujeres mismas de la casa, se prolonga la urdimbre por sus dos lados mucho más de donde termina el tejido; se forma con hilos tomados de dos en dos o de tres en tres, que primero entrelazados por nudos y luego sueltos forman lo que vulgarmente se llaman *rapacejo labrado*, en Granada; y que se compone de dos partes: una zona de *labor* que es una red, casi un encaje, donde los nudos curiosamente distribuídos forman dibujos geométricos, y la parte de hilo libre, que constituye lo que debiera propiamente llamarse fleco *(rapacejo)*.

Esta zona de tejidos de red, inspirados en los trabajos de pasamanería, se trató de aplicarlos para lograr un enriquecimiento, a los bordes de las ropas confeccionadas; en un principio, produciendo por eliminación de la trama un conjunto de hilos paralelos como los que sirvieron para trabajar el fleco; más adelante haciéndolo independiente para añadirlo en el borde del ejemplar; el primer paso es el deshilado, el segundo el encaje propiamente dicho al que sólo le

fálta pára llegar a la perfección sustituir el nudo por un simple entrelazamiento que sea suficiente para su estabilidad.

Desde luego los ejemplares de la Alhambra no se pueden considerar en absoluto como encajes. Sería para ello preciso que el punto estuviera obtenido por entrelazamiento de los hilos sin tener que recurrir al nudo, y, como puede verse perfectamente en la fotografía ampliada que se acompaña, el artífice recurre, invariablemente, al nudo en el remate de cada evolución del diseño. Así se trabaja formando dibujo: los hilos no siguen una ley invariable y rígida, sino que se modifican formando conjuntos de nudos, para dar la sensación de macizos, que se unen entre sí mediante bridas, trenzando hilos de uno a otro macizo. No se trata, por lo tanto, de un trabajo normal de pasamanería; y, como decíamos al principio, es un ejemplar que, rebasando los límites de este tipo de manufactura, tiene elementos, como la repartición de macizos y bridas, rigurosamente de encaje; y en conjunto forma como el preludio de un encaje, bastando para obtenerlo suprimir el nudo que garantiza el entrelazamiento, y marchar ya de una manera definitiva a trazar la combinación ordenada de una decoración artística. Pero es más, en uno de los trozos puede verse perfectamente que la superficie principal terminaba con una ancha cenefa decorada a su vez por macizos y bridas que originaban mallas, que en su tiempo pudieron ser iguales, más o menos alargadas, formando un dibujo geométrico bien definido, y el conjunto de la cenefa limitado por dos cordones rectos, macizos, trazándose sobre el exterior un orillo trenzado, de un interés extraordinario; y que por otra parte resulta necesario el hacerse la labor independiente del tejido.

Nos falta para terminar recordar que existe en la actualidad un fondo de encaje, llamado vulgarmente de lunares, y que se cita con frecuencia en muchos de los tratados de este género, formado por tres series dobles de hilos que se cruzan a sesenta grados y cuyo fondo, generalmente sombreado de núcleos o lunares, relativamente pequeños, si se ampliase de cinco a diez veces sobre su tamaño natural, daría exactamente la sensación de encontrarnos ante los ejemplares hallados en la Alhambra. (1)

(1) Véase el ejemplar de «Le réseau des Binche à monchetures coupées de lignes transversales et paralléles», citado por A. Carlier de Lantsheere.—Trésor de l'art dentellier—. Pl. 11, n.° 7.

Cuanto dejamos dicho constituye para nosotros una demostración más de que el arte del encaje tuvo sus orígenes en España quizá entre moros, y que a fines de la Edad Media evolucionó desde la pasamanería y el bordado hasta los ejemplares perfectamente definidos, como de bolillos, que Catalina de Aragón exportó a Inglaterra en los comienzos mismos del siglo XVI.

VARIA

ANGELO NARDI, PINTOR FLORENTINO

En 1911 el Sr. Tormo consideraba a Nardi artista merecedor de una monografía. En 1916 dí algunas noticias documentales (*Los pintores de Cámara de los Reyes de España*). En 1918 se dió cuenta en el *Boletín de Excursiones* de que para el retablo de la Magdalena de Getafe pintó dos cuadros Nardi en 1639. El pasado verano fuí favorecido por el ilustre crítico italiano conde Carlo Gamba con los datos hallados por el párroco de Vaglia di Mugello, D. Francesco Piattoli, referentes a la familia y nacimiento del pintor.

Puede, por tanto, intentarse un bosquejo de personalidad tan poco conocida

La noble familia florentina de los Nardis, viendo confiscados sus bienes por los Médicis, se refugió en una casa de campo llamada Razzo, en Vaglia di Mugello, cerca de Florencia. En Razzo nació Angelo Nardi el 19 de Febrero de 1584. A los diez y seis años marchó a Venecia al lado de un tío suyo y allí permaneció con un hermano fraile *zoccolante* hasta que vino a España en 1607. Por orden del Rey pintó las «entregas de los casamientos de Francia y España» (1615). En 1620 están fechados cinco de los cuadros de las Bernardas de Alcalá. El 30 de Mayo de 1625 solicita el título de pintor de S. M., sin salario, que se le concede el 4 de Junio. El 2 de Agosto de 1629 se le paga el pintar de temple el techo del «cuarto de Su Alteza que ha de nacer». El 25 de Enero de 1631 obtiene los gajes que vacaron por muerte de Bartolomé González. Que el Rey le honraba y le consultaba sobre la atribución de los cuadros italianos, lo cuenta Palomino, y que debió lograr bienes de fortuna pruébalo la noticia del citado Sr. Piattoli: «envió a la iglesia de Vaglia una gran caja de hierro, que se conserva, llena de «argentería» para el culto que ostenta el blasón familiar y un rótulo que dice: *Angelo Nardi natto a Razzo pittore de sua maesta Filippo IV re di Spagna*». Palomino dice que murió en 1660, pero en 4 de Marzo de 1663 se le paga medio año de salario; consta que ya había muerto el 8 de Julio de 1665.

Conocidos sus antecedentes nobiliarios, no extrañan los dos pleitos que promovió: uno contra la Real Hacienda sobre no pagar alcabala el arte de la pintura, sentenciado a su favor el 14 de Agosto de 1638; otro contra la cofradía de los Siete Dolores que en 1644 le designara mayordomo para que sacase la imagen en la procesión de Viernes Santo, consiguiendo del Rey cédula de exención. Fué testigo en las pruebas de Velázquez para la orden de Santiago.

La mayor parte de sus obras se conservan en Alcalá de Henares: 18 en las Bernardas, cinco fechadas en 1620; de esta serie publiqué dos, lugar citado—los *martirios de San Pedro y San Esteban;* cinco, en los Jesuítas; uno, en el Archivo; y un *Cristo* en las Ursulas, firmado: *Angelo Nardi ruega lo encomienden a Dios.*

En las Bernardas de Jaén se conservan los retablos laterales, encargo de D. Melchor de Vera, Obispo de Troya, fechados en 1634.

En la colección Standish (París 1842) se catalogaban a su nombre dos dibujos de una *Adoración de los Reyes*, núms. 451-2.

El Sr. Tormo le atribuye en Alcalá una *Crucifixión* en la Magistral, un *San Jerónimo* en las Ursulas, y, con dudas, el retablo de Santa María.

Asimismo se inclinó a atribuirle la serie de *los trabajos de Hércules* (números 1241-50 del Prado) tenidos por obras de Zurbarán.

El citado crítico Conde Carlo Gamba escribe: «Su arte es del todo veneciano semejante al de los discípulos tardíos de Tintoretto, Carlo Veronese, Bassano, artistas todos a quienes se esfuerza en recordar en sus pinturas, y especialmente a Tiziano, que a veces casi copia no sin cierta frialdad toscana.»

Sin embargo, aunque no se reconozca su mano en *Los trabajos de Hércules*—de tan vigoroso españolismo, a pesar de los temas—, el estudio atento de las pinturas de Nardi restringe la primera impresión engañosa. Nada bassanesco revelan y los recuerdos de Tintoretto y de Tiziano sólo por contraste con la demás producción pictórica de la primera mitad del siglo XVII puede advertirse. Las noticias de Vaglia explican ahora el escaso venecianismo declarado en sus obras; eran memorias juveniles apenas arraigadas. El *caso* Nardi no se diferencia de los de Bartolomé Carducho y Cajes: su españolización fué rápida y profunda.—F. J. S. C.

UN CUADRO DE CLAUDIO COELLO EN MUNSTER

«El Sr. Dr. Johann Plenge, de Münster, ha adquirido del comercio alemán un cuadro de Claudio Coello, firmado y fechado en 1669. Figura unos ángeles niños y muestra al artista muy influído por el arte italiano.» De la *Kunstchronik*, 3. IV. 1925.

TRES CARTAS DE MENGS

Biblioteca Nacional. Mss. 12936 [1]. La carta primera y posdata de la última, dirigidas a Ana Mengs, son autógrafas. En las dos dirigidas a Carmona son solamente autógrafas las despedidas y firmas. La tercera carta debió de ser uno de los postreros escritos del artista, pues murió el 29 de junio de 1779, y está fechada el 27 de mayo. En la segunda habla de su famoso cuadro *La Anunciación*, que pintaba para Aranjuez y no dejó terminado aunque «pochi conoscono che questa Pittura non é finita», según dice Azara en su *Vida de Mengs*, añadiendo que murió cuando «lavorava il braccio dell'Angelo Gabriello che ha il giglio». Hoy este cuadro se halla en un altar de la capilla del Palacio Real de Madrid.—J. D. B.

I.—«Roma, 11 Febrero 1779.

Carissima Figlia: Avevo dettata una Lettera, ed esa mezzo scritta, quando tutto e stato sturbato per uno svenimento gagliardo sopravvenutomi; onde non potendo scrivere, perche parte il Corriere, fá le parte mie con tuo Consorte; nell' ordinario prossimo manderó l'altra Lettera. In tanto Dio vi benedica nella Compagnia che lo Dio vi ha dato, e sono qual sempre Di voi, carissima Figlia, Vostro amantissimo Padre *Antonio Rafael Mengs.*

II.—Roma, 11 de Marzo de 79.

Mi querido Yerno y Señor: Por la carta que recibo de mi querida hija Anita, he savido con mucho gusto disfrutan Vms. ambos perfecta salud, la que con todas veras deseo continúe y que logren todas las felicidades deseables en el mundo.

Yo me hallo en el mismo estado de salud, no obstante que los extraordinarios frios me son muy contrarios; más, sin embargo, prosigo con el mayor gusto travajando en el Quadro de la Encarnación, con solo el sentimiento de que mi grande devilidad haga hir esta obra mas de espacio de lo que anhela mi deseo por cumplir con S. M.

En mi anterior carta, como Vm. abrá adbertido, padecí equivocación hablando sobre los pendientes, pues por poner veinte y dos mil y quinientos reales revajada una tercera parte, puse once mil y quinientos, lo que prevengo a Vm. para su inteligencia, vien que estoi en la de que abra notado este yerro.

Recivan Vms. memorias de todos los de casa y del Secretario, dandolas de mi parte al Sr. Dn. Juan Antonio y demás parientes, y dando un caro abrazo a mi hija, quedo rogando a Dios les prospere su vida por muchos años que deseo. B. L. M. a Vm. Su mas humilde y Afecto Sevidor y Suegro *Antonio Rafaele Mengs.*
Sr. D. Manuel Salvador Carmona.

III.—Roma, 27 de Mayo de 79.

Muy Señor mio y querido Yerno: Recivo con mucho gusto la carta de Vm. de 10 del corriente por las noticias que me conduce de su salud y de mi querida Anita, quien me alegro prosiga tan felizmente con su embarazo. Yo prosigo con mi extrema devilidad en los términos que en mi anterior tengo escrito a Vm., y no comprendo como entiendan mis cartas, pues todos me dan enhorabuenas por la mejoría que yo no experimento, pues aseguro que cada quinze dias experimento notablemente mucho menoscavo en mi salud. Es berdad que aquellos fieros dolores de riñones que me atormentavan se disminuyeron algo, pero esta tregua no es suficiente para calificarse por mejoria pues la devilitación de fuerzas prosigue siempre. Ojala yo me hallara como quando Vms. partieron de aquí porque aunque no estava en un estado para deseado de alguno, segun mi presente situación, repito que me es muy deseable.

Recivo el paquete por medio del Sr. D. Antonio de la Quadra, quedando enterado al mismo tiempo de quanto me dice en punto a la Sortija y Caja, de que quedo agradecido y satisfecho por lo que se interesa en que una y otra alhaja tengan buen éxito.

Quedo en hacer presentes sus obsequios al Sr. Cavallero Azara, y debuelben a Vm. afectuosas expresiones todos los de casa, y encargando dar un abrazo a mi querida hija y memorias a la Niña, D. Juan Antonio y demás parientes, quedo rogando a Dios guarde su vida los muchos años que deseo.

B. L. M. a V. Su mas humilde Servidor y Suegro *Antonio Rafaele Mengs.*

Carissima Figlia, non posso stendermi con molto scrivervi, ne meno dettar ad altri; poiche mi manca totalmente la voce ed ogni gennero di forze, e non mi resta che solo sperare in Dio. Se al presente mi trovassi nello stato in cui mi lasciasti crederei di stare assai bene; tanto e miserabile il mio presente stato, e par mi che poco più potto durare fra viventi. Pregate Dio per me che viamo teneramente, come per causa vos anche al vostro amoroso Marito, e Suoi e vostri Parenti.

Vostro amantissimo Padre *Mengs.*

Sr. D. Manuel Salvador Carmona».

EL AUTORETRATO DEL GRECO DE LA COLECCION BERUETE

La famosa pintura que conserva, al parecer, los rasgos del gran artista cretense, ha emigrado. En el *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* de New York en el número correspondiente a mayo de 1925 se publica su fotografía, así como la de la firma y un artículo de M. Bryson Burroughs donde se estudia y se celebra el reciente ingreso de esta joya en el Museo, que también ha adquirido de la colección madrileña de los herederos del que fué Director del Prado D. Aureliano de Beruete y Moret, el hermoso dibujo de Miguel Angel.

El patrimonio artístico nacional de España sigue en tristísima liquidación: las disposiciones restrictivas dictadas con los mejores deseos, son a todas luces ineficaces, burlándose a diario. Urge prevenir nuevas medidas para que dentro de pocos años quede algo más que la memoria de lo que tuvimos.—S. C.

OTRO TEMA ROMANICO TRASMITIDO POR LOS BEATOS

Recuerda M. Mâle en su precioso libro *(L' Art religieux du XIIe siècle,* páginas 322 y sigs.) que las ideas de la antigüedad acerca de razas monstruosas, pobladoras de los confines misteriosos del mundo, fueron comunicadas a la Edad Media por Isidoro de Sevilla. Todo lo que de sciápodos, pigmeos, cinocéfalos, etc., escribieron Rabano Mauro, Honorio de Autun, y, un siglo más tarde, Vicente de Beauvais, es copia o extracto de las *Etimologías.* La representación de tales monstruos aparece por primera vez, según el sabio francés, en monasterios cluniacenses, «dentro del radio de influencia de la gran abadía borgoñona», en la columna de Souvigny, y en el capitel de Saint-Parize-le-Chatel, en la Nièvre.

Entre tan extraños seres, los *sciápodos* o *monoscelos* (como se les llama en la versión castellana que del *Polystor* de Solino hizo en 1573 Cristóbal de las Casas) habitantes de Etiopía, tienen una sola pierna, que les basta para correr con maravillosa rapidez, y, tendidos en el suelo, se sirven de ella, a manera de sombrilla, para resguardarse de los ardores del sol.

El sciápodo de Souvigny se representa en pie, apoyado en larga clava y con

un tercer ojo sobre la frente. Es, según M. de Caumont (que lo reprodujo en 1855 en el *Bulletin Monumentale)* más moderno que el capitel de Parize-le-Chatel, donde aparece dos veces, una resguardándose del sol, y otra en posición violenta, agarrándose el pie. Parece lógico, en efecto, que las representaciones más antiguas se acomoden más con las informaciones literarias, que nada dicen de la clava y de los tres ojos del monstruo. El capitel lo fecha Porter en 1113.

Debe mencionarse una representación anterior a ambos monumentos en el Beato de Burgo de Osma, fechado en 1086. Ofrece tal manuscrito particularidades dignas de estudio; entre ellas las del mapa. Dibújanse en éste las cabezas de los apóstoles, distribuídas en las diversas regiones, y en la «regio ab ardore solis incognita», el sciápodo, defendiéndose con su enorme pie de los rayos del sol. Ninguno de los mapas conservados en otros Beatos contiene temas análogos a los de Burgo de Osma.—J. D. B.

LORENZO TIEPOLO, PASTELISTA

Pone de actualidad el tema la publicación del siguiente estudio de:

Augusto L. Mayer, Dipinti di Lorenzo Tiépolo. (Estratto del «Bollettino d'Art del Ministero della Pubblica Istruzione». — Marzo. 1925.—(2 págs. de texto, con 8 ilusts).

Se reproducen ocho pasteles de 0,65 × 0,53 y 0,36 × 0,48 cms., de escenas populares madrileñas, propiedad de la Corona de España, y que atribuídos a Giandoménico Tiépolo pudieron estudiarse en la exposición de dibujos españoles de 1760 a 1850, organizada en 1922 por la «Sociedad española de Amigos del Arte». Impugna el Sr. Mayer la atribución recibida, porque no ve en ellos características del estilo de Giandoménico, y por creerlos posteriores a 1770 fecha de su regreso a Venecia. Propone que se adjudiquen a Lorenzo; el otro hijo de Tiépolo que a la muerte del gran fresquista quedó en Madrid; y de quién se conocen unos pasteles conservados en el Museo Cívico de Venecia y noticia de otro en un escrito del 1.° de diciembre de 1756. Relaciona M. los pasteles de Palacio con la dirección popular de los autores de cartones para la fábrica de tapices, apuntando una posible influencia sobre ellos. Se inclina a atribuir a Lorenzo el retrato de un señor con un perro pastel, de la col. Crespi-Morbio, de Milán, publicado con dudas a nombre de Juan Bautista Tiépolo en *Dedalo* (IV, pág. 545) y dos óleos, *La escuela de dibujo* y la *Casa de comidas*, de una colección madrileña que no nombra. Advierte además, que cree mal atribuído a Juan Bautista el dibujo *La caída de Faetón* de la col. Cerralbo, y que el de *El tiempo robando la belleza*, del Marqués de Valverde es dibujo de y no para el cuadro de la col. Willy Blumenthal, de París; y por tanto ha de creerse de mano de Giandoménico.

Juzgo de interés — a modo de refuerzo de la opinión del Sr. Mayer — completar la información que hace años extracté del expediente personal de Lorenzo Tiépolo en el Archivo de Palacio, ya que en mi libro *Los Pintores de Cámara* (Madrid, 1916, págs. 141-2) sólo publiqué lo que hacía al caso. Las noticias documentales de pinturas de Lorenzo son las siguientes:

El 10 de enero de 1763 dice en Aranjuez el Duque de Béjar, que Lorenzo

Tiépolo no pudo concluir los retratos del Príncipe de Asturias y del Infante don Gabriel «por lo cual se hace preciso venga a continuarlos».

En 1768 expone el pintor en un memorial «haber logrado desde el año de 1762, la especial felicidad de servir a V. M. en un Plafón del Real Palacio y en los retratos de S. A. R. el Señor Príncipe de Asturias y SS. AA. RR. los Serenísimos Infantes e Infantas y el señor Infante D. Luis», y pide entrar en el real servicio. Concédesele «que se le pagarán las obras que se le encarguen».

Del 3 de abril de 1770 es la instancia de Lorenzo y Domingo Tiépolo con motivo de la muerte de su padre. «El Rey se inclina a señalar al D. Lorenzo de 15 a 18 mil reales de salario al año, si quiere quedarse a su real servicio»: a lo que contesta «D. Lorenzo puesto a los pies de V. M...., que reconoce su fortuna en que V. M. lo haya echo la gracia de contarle entre sus Pintores de Cámara...» Interpretación demasiado amplia de la regia merced, como habrá de verse.

En 1772 pide aumento de sueldo; pero, el Rey no encuentra motivo para ello.

En 25 de abril de 1774 se remite una cuenta de Lorenzo Tiépolo «*de 15 cuadros a pastel que hasta fin del año de 73 había trabajado.* Sabattini informa: que la encuentra tan excesiva, «que no sabría por donde cortar; pues no es comprensible en qué modo en un cuadro sólo, por ejemplo, el del año de 73, que representa un hecho de la vida de Christo, puede haber gastado tres onzas de carmín y dos onzas y media de azul ultramarino, cuando dicha cantidad de colores no ha podido haberla gastado en los cuadros que ha hecho». Opina que debe informar Bayeu: éste también cree, que es muy subido el precio, o por haberle engañado en la tienda o por que le quedan todavía colores.

En la cuenta que acompaña se mencionan las pinturas que siguen:

«En el año 1771, un cuadro grande que representa un hecho de la pasión de Christo. En dicho año, a la venida de Aranjuez, dos cuadros de una media figura.

En el año 1772, a la vuelta del Pardo, un cuadro de una Virgen. En dicho año, a la venida de Aranjuez, un cuadro con una media figura.

En el año 1773, a la vuelta del Pardo, un cuadro grande que representa un hecho de la vida de Christo». De las demás pinturas no se dan noticias para su identificación.

Y eso es todo, porque el resto de los documentos no se refiere a obras: (28 octubre de 1774, pleito con Ridolfi, comerciante de espejos y cornucopias, que le reclamaba una deuda: nuevas peticiones de aumentos de sueldo rechazadas, y el informe de 8 de agosto de 1776 sobre la petición de su viuda, D.ª María Corradi, que solicitaba pensión, que se le deniega, por ser su padre hombre rico, y por no haber sido Lorenzo Pintor de Cámara ni siquiera haber logrado los honores de tal).

Prueban las noticias precedentes que Lorenzo Tiépolo fué pastelista, como dedujo Mayer, y prueban que son de su mano los retratos de los hijos de Carlos III, que se guardan, sin catalogar, en el Museo del Prado y que estudia actualmente D. Joaquín Ezquerra del Bayo.—S. C.

UN VELAZQUEZ EN EL MUSEO DE ORLEANS

En la excursión hecha a Francia por alumnos de Historia del Arte y Arqueología arábiga de la Universidad de Madrid (agosto-setiembre de 1925), fué estudia-

do, aunque con premura, un cuadro interesantísimo. Es un *Santo Tomás, apóstol,* figura de las rodillas arriba, menos que de tamaño natural, con la lanza y el libro en las manos; amplio manto amarillo, y rótulo que declara su identificación. Estuvo atribuído a Murillo y ahora se clasifica como de escuela española. El señor Gómez Moreno juzga que es un Velázquez de primera época, no distante de la *Epifanía* del Prado y en relación, a pesar de diferencias de tamaño y técnica, con los *Apóstoles* de Zurbarán del Museo de Lisboa (el *San Pedro* repetido en el Museo del Greco).—C.

UN RETABLO DE PEDRO BERRUGUETE

Juzgo de cierto interés la noticia documental siguiente, ya que tan escasas son las que tenemos del gran pintor castellano.

Archivo Histórico Nacional.—Sección Ordenes Militares.—Signatura 1092. C. *Libro de visitas de la Orden de Santiago.* «Visita de Castilla la Vieja, Reynos de León y Galicia». Folio XLVII antiguo, 93 vto. moderno:

«Visitación de la villa de Guaza en 1501.

Visitación de la Iglesia: .... visitamos el altar mayor el qual es fecho de tierra e enyesado .... está en el dicho altar un retablo rico el qual tienen dado a pintar a un pintor que se llama berruguet; dizen que les cuesta cien mill mrs. e seys cargas de trigo, tienen pagado dél diez y seis mill y novecientos mrs.»

Guaza pertenece a la provincia y diócesis de Palencia, partido judicial de Frechilla.—M. GONZALEZ SIMANCAS.

UN MEMORIAL DEL GRECO

En la pág. 189 del t.° III del *Catalogue* de los Manuscritos españoles del British Museum se encuentra registrado un documento sobre el Greco. Como se da puntualmente la signatura, la busca es sencillísima. En efecto, requerido el «tomo de varios», Add. 28363, al llegar al folio 237, se da con una carta de Juan Ruiz de Velasco dirigida al Secretario Mateo Vázquez, el 25 de julio de 1588, en la que le dice que «este memorial del Griego mande V. md. embiar a Ju.° de Ibarra». Pero... el memorial no aparece y el investigador queda defraudado. ¿Qué solicitaría el Greco de Felipe II en julio de 1588?—S. C.

UN PINTOR DESCONOCIDO DEL SIGLO XVI

En el tomo Add. 28363 del British Museum, correspondencia del Secretario Mateo Vázquez, figura al fol. 28 una carta de Zayas, que da curiosas noticias de cierto pintor que no está registrado en los repertorios ni aparece en las papeletas del *Corpus general de artistas españoles* que prepara el Centro de estudios históricos. La carta dice así:

«Ya di noticias a Vm. de la virtud y habilidad de Al° de Cayas Ostos que, demás de saber latín, francés y flamenco, es graduado bachiller en Cánones por Salamanca y a ratos ha aprendido la pintura, como lo podrá Vm. juzgar por esse Retrato, que lo lleva a mostrar a Vm. y el angel de la devisa de Vm. en

dos formas, para que de todas tres escoja Vm. la que más le agradare. La letra he mudado, que viene así mejor para la significación de lo q queremos, y seria yo de voto que Hanz, el de Jacobo, labrase una piedra, que va[ya]mos mirando cómo sale antes de embiar a Alemania; q cierto, aunque el Hanz es algo tardo, haze con cuidado y curiosidad lo que toma entre manos.

Y porque Vm. tenga entera noticia deste buen joven, digo q su padre, el Capitán Alonso de Cayas Ostos, natural de Ecija, fué un chapado soldado y como a tal mandó el Rey n. sr. cuando venimos de Flandes que se quedase por gentilhombre de Madama de Parma, su her.ª, pero como después sucedió la jornada del Peñón, vino a ella con su licencia; y murió peleando valerosamente, como lo escribió Gª de Toledo a Su M.ª; y este pobre mozo quedó en Flandes, donde había nacido de madre noble, sin ningún arrimo y assi me lo embiaron, y lo he ayudado de buena gana, no tanto por el apellido, como por su mucha virtud y modestia y si Su M. le quisiese dar 100 ducados de pensión, acabaría sus estudios con mucho fruto..... De Casa a 2 de enero de 87.»

La carta, además de darnos conocimiento de un artista ignorado, es un vigoroso *apunte* de la época.

El Hanz que se nombra en ella es un lapidario o grabador de piedras duras, alemán, apellidábase Plet y era oficial de Jácome de Trezzo (Jacobo). El retrato y la divisa serían de Mateo Vázquez que desearía poseer un camafeo.—S. C.

BIBLIOGRAFIA

KINGSLEY PORTER (A.).— *Spain or Toulouse? And other Questions.* — New York. Reprinted from *The Art. Bulletin.* (Vol. VII, n 1.), 1924.—24 págs. y 19 láminas, con 49 figs.

Es un estudio más de los numerosos dedicados por el autor a difundir ideas que en España cumple recoger y estudiar con agradecimiento.

El tema de la superioridad científica y artística de Francia, mantenido por Mâle en escritos de propaganda durante la guerra, culmina en su libro *L'Art religieux du XII siècle en France* (París 1920). En él aparece la Francia del s. XII, igual que la del XIII, como suprema iniciadora de la Europa medieval y difusora del caudal recibido de Oriente.

Para M. es principio axiomático que Tolosa fué centro generador de la escultura románica, y que de ella derivan las escuelas de Borgoña, Aragón, Castilla, Galicia y Lombardía. Sin embargo, muchos de los materiales acumulados por el sabio francés conducen a conclusiones opuestas a las pretendidas, y donde él escribe Tolosa, deberíamos leer, frecuentemente, España o Borgoña.

Aceptada la deuda con Oriente, traza M. el capítulo más vital de su obra al percibir la influencia que sobre la escultura de la Francia meridional han ejercido los manuscritos españoles de Beato. Pero es inadmisible que fuese Tolosa la primera en traducir a la piedra las ilustraciones de tales mss. y en propagarlas al resto de Francia, especialmente a Borgoña. Para M. el tímpano de Moissac (1115), procede de un ms. similar al de St. Sever (1028-1072), y el tímpano de Cluny es, a su vez, copia del de Moissac. Pero, si para ambos tímpanos no se acepta la fecha ortodoxa de 1130, ateniéndonos a los documentos habría que asignar a Cluny la de 1113; en este caso Cluny habría interpretado en piedra, antes que Moissac, ilustraciones de Beato. No hay argumento en contra de ello. El mismo M. supone que no fué el ejemplar de St. Sever, sino otro similar, el imitado en Moissac. El Beato de St. Sever, como sugiere Neuss, procede de un original español mucho más antiguo. Ahora bien, ejemplar de tal antigüedad, en ningún sitio podríamos más verosímilmente suponerle conservado que en Cluny, centro religioso tan relacionado con España.

Las influencias de los Beatos entran en Francia por muchas puertas. Representaciones de Moissac, originadas en ellos, aparecen antes en esculturas de Chauvigny, en Aix-en-Provence, y en mss. como las biblias de St. Yrieix y de St. Benigne. Por el contrario, muchos asuntos de Beatos faltan en Moissac, y se hallan en otras localidades, como La Lande de Fronzac, cuyo tímpano está directamente inspirado en aquellos.

Otras influencias de los mss. españoles en el arte del Norte, no mencionadas por M: son los fondos de bandas horizontales de colores fuertes y arbitrarios, característicos de los frescos franceses, aunque es posible que se trate de un motivo de antigua tradición en Occidente. La singular iconografía de Enoch y de Elías, que se repite en esculturas de Lombardía y en pavimentos del valle del Ródano. Los ángeles con trompetas, en Santiago de Compostela, Angulema, etc. En el *Chronicón Universale* de Ekkenhard reaparece el esquema de las tablas genealógicas de Beato. En este se inspiran las tapicerías de Angers y Gerona, y los pavimentos de Lombardía. La pintura española marca, frecuentemente, el paso de lo bizantino, y particularmente copto, al arte del Norte de Europa.

Respecto a la trasmisión a Occidente de determinados tipos iconográficos originarios de Palestina, hay que anotar que el primer tímpano con la escena de la Adoración de los Reyes, parece hecho en España. Un ejemplo fechado a principios del siglo XII lo da la Puerta de las Platerías (Santiago). Se repite el tema en S. Pedro el Viejo de Huesca; en la Virgen de Sahagún, hoy en el Museo Arqueológico, que es, sin duda, fragmento de una Adoración; en Mura (Cataluña); en Beaucaire (Gard) fragmentariamente, como en Sahagún; en Pompierre (Doubs); en Notre-Dame-du Port de Clermont Ferrand. El asunto se populariza y entra en Italia (Verona, Monreale, Parma). La Virgen, sentada bajo dosel, inspira a los escultores del norte del Francia. Vírgenes de este tipo hay en Donzy, Chartres, Santillana, Tolosa.

La importante Virgen de Solsona es fragmento, como las de Sahagún y Beaucaire, de un tímpano con la escena de la Adoración, obra del escultor tolosano Gilbert (mediados del s. XII). No se oponen a ello los documentos publicados por Serra y Vilaró, en los que se halla la fecha 1248 y los verbos *edificare y construere* referidos a dicha imagen. Tales verbos no deben aceptarse en el sentido de que una nueva imagen *fuese hecha*, sino en el de que otra imagen más antigua *fué instalada* aquel año, colocándola en nicho, al fondo del altar, según costumbre del s. XIII. Particularidades de estilo lo confirman; compárese la Virgen de Solsona con el Santo Tomás del Museo de Tolosa, obra de Gilbert, y con el capitel de Santa María Egipciaca obra mediocre de su taller e inspirado precisamente en la Virgen de Solsona, Si se admite que ésta formó parte de un tímpano, es lógico suponer que dicho tímpano fué el de la Catedral de Solsona, consagrada en 1163, fecha que conviene con la de la Virgen. Es notable su semejanza con la del tímpano de Salzbourg.

Reconoce M. en muchos monumentos franceses la influencia de la España musulmana, pero no ve la casi más palpable de los estados cristianos, relacionados con Francia por las peregrinaciones. A los arcos trebolados, leyendas árabes de los esmaltes de Limoges, monstruos entrelazados de Moissac y Souillac, de reconocido origen español, debe adicionarse la cornisa típica de la arquitectura de Auvergne del siglo XII, de abolengo mozárabe (Sta. María de Lebeña, 930). La bóveda de cañón, procedente de Asia Menor, se halla en España centenares de años antes que en Francia (Naranco, 848. Val de Dios, 893). El caso de Tournus, tal vez el más viejo, parece inspirado directamente en Egipto o Asia Menor y es tanteo que no llegó a fructificar. El tipo de iglesia característica de los centros de peregrinación se creó en España (Santiago), no en Francia (Tours). De Santiago (1078-1142) derivan St. Sernin de Tolosa (en construcción en 1096), Ste. Foy de Conques (después de 1107), St. Martial de Limoges (después de 1120), St. Martín de Tours (reconstruída después

de 1120), el Santo Sepulcro de Jerusalén (consagrada en 1149), etcétera.

La cámara de reliquias formando un segundo piso sobre el ábside (Les Saintes Maries, en la desembocadura del Ródano), es elemento típico de la arquitectura asturiana de los siglos IX y X (Tuñón, Santiañés, Santullano, Santa Cruz de Serós, Val de Dios, etc.)

La mazonería policroma la debe Francia más que a la España árabe a construcciones de Constantinopla (s. X).

Hay que mermar alcance difusor a las esculturas de Agen. Su catedral es principal edificio del Languedoc, pero fuera de las rutas de peregrinación. Las obras de arquitectura y escultura que se citan son inferiores a las santiaguesas y borgoñonas, e influenciadas por la Isla de France.

En el tema del entierro de Cristo son más visibles los influjos orientales que el que puedan haber ejercido las representaciones escénicas. La iconografía de los profetas sosteniendo rollos, es también viejo tema en mss. bizantinos, de los que pasa al arte italiano.

La teoría de Marignan, sustentada hoy por M., de la resurrección del simbolismo en tiempos del abad de St. Denis, Suger (1082-1152), fué refutada con éxito por Laurent. En el tema del árbol de Jesé pueden tener también su participación los árboles genealógicos de Beato, terminados con una miniatura de la Virgen; la raíz está en Oriente (Turkestan chino). Aplicado a la generación de las disciplinas científicas es conocida la representación en Europa en el siglo IX. Antes que en St. Denis aparece en Poitiers, en Le Liget y en un ms. de Dijon. Suger se limitó a variar ligeramente un tema conocido, la gloria del cual corresponde más bien a Borgoña.

En el profundo estudio hagiográfico que dela Francia románica hace M., debe rectificarse el dato referente a la leyenda de S. Martín. No es la representación más antigua la del antipendio de Montgrony (s. XI) hoy en el Museo de Vich. Se halla, antes en el Sacramentario de Göttingen (hacia 975).

Las aportaciones de las canciones de gesta,son de muy relativa importancia Así el tema del hombre haciendo sonar un cuerno del Museo de Limoges, pretendido Rolando, se multiplica en Europa en ejemplares bien caracterizados como representaciones de caza o de la primavera. La leyenda de la Ascensión de Alejandro a los cielos no se debe tampoco a las canciones de gesta; es creación del Oriente de donde pasa a localidades italianas (Venecia, Otranto, Borgo San Donnino, Bitonto), particularmente expuestas a influencias bizantinas.

El tímpano con escultura no es de origen italiano ni francés. Centenares de años antes que en estas naciones se halla en Dashlut, Egipto, y en Mren, Armenia (638-640), y en Mzchet (575-639). El más antiguo de Europa, puede ser el de Jaca (Aragón).

Fecha M. los claustros de Santo Domingo de Silos, en 1130 atribuyéndolos a escultores del Sur de Francia. Considera innecesario justificar aquella data que contradice una inscripción del claustro manifestando que se construía en 1073-1076. El epigrafista Deschamps, portavoz de la opinión arqueológica francesa en el asunto de Silos, niega también la autenticidad de la fecha 1073-1076, por no haber en la inscripción *c* cuadrada *o* apuntadas y sí, en cambio, *d* uncial, particularidades impropias de la epigrafía del siglo XI y características de la del XII.

Es verdad que *c* cuadradas y *o* apuntadas se hallan con frecuencia en inscripciones de la segunda mitad del s. XI, pero precisamente en esta fecha comienzan a

caer en desuso. (Cf. inscripciones del Castello Sforzesco en Milan (1074), Orso en Canosa (1078-1089), epitafios de S. Juan de la Peña (1075 y 1082), etc. Estos ejemplos bastarían a probar que la ausencia de tales letras no contradice la fecha 1073-1076; pero además la *c* cuadrada se da en la inscripción de Silos dos veces en la palabra *Ecce* y una en *Iacob*. La *d* uncial es típica de inscripciones del s. XII. Hállase, sin embargo, en el sarcófago de Lugero, en Werden (1066-1081), en el epitafio de Sergio V (1013), en el claustro de Moissac (1100). Por otra parte, la *d* uncial no es invención del s. XI. Se usó constantemente en los mss., y aunque los canteros no la aceptaron con gran entusiasmo, su empleo es muy antiguo según confirman muchas inscripciones de los siglos XI y X.

El empleo de *h* con panza redonda y de *t*, *e* y *g* unciales, que, según Deschamps, rechaza la epigrafía mozárabe de los siglos X y XI, puede, sin embargo, encontrarse en bastantes inscripciones, algunas reproducidas por Gómez Moreno. Su presencia en Silos es normal en 1073-1076. El tipo epigráfico uncial pasó de España a Moissac en 1100.

La evolución de la opinión arqueológica francesa referente a Silos ha sido esta: admitióse primero la autenticidad de la inscripción, pero con la reserva de que el capitel a que se refiere era de distinto estilo y anterior en ochenta años a los relieves. Demostrada la unidad de estilos entre estos y aquel, se ataca ahora la autenticidad de la fecha en el terreno de la epigrafía. ¿Será acaso la razón formal de la recusación de la fecha documentada de Silos el testimoniar que sus claustros son unos cuantos años más viejos que Moissac?

El estilo de las esculturas de Silos conviene con el s. XI y no con el XII. A los argumentos aducidos en *Romanesque Sculpture*, añádase el que resulta de comparar aquellas con esculturas de la Mauritzkirche (1063-1084), hoy en el Museo de Münster.

Con igual arbitrariedad que en Silos rebaja M. las fechas de Lombardía y las de su propio país excepto Tolosa. Rechazando fechas documentadas las sustituye por otras dogmáticas, en Lombardía y Borgoña, como en España.

El final del trabajo de Porter, que hemos extractado, se dedica a la discusión de las datas de Cluny y de Vezelay, eje de la cronología borgoñona. Los resultados son:

Cluny M: siglo XII. P: 1087-1095.

Vezelay. M: después de 1145. P: parte oriental de la nave, 1104-1120. Parte occidental y norte, 1120-1132.—J. D. B.

KÜHNEL. *Maurische Kunst*. Berlín, 1924. Cassirer, con 155 láms. y 24 ilustraciones en el texto. Tomo IX de la serie «Die Kunst des Ostens».

La evolución política que separó desde el principio a los países occidentales del mundo islámico, determinó igualmente un desenvolvimiento cultural propio. La participación del Magreb, que para los geógrafos árabes comprende todo el norte de Africa, y en sentido más amplio la España islámica, o sea, el Andalús, y el Sudán, se reconoce sin dificultad, pasados los primeros momentos, en todas las manifestaciones vitales. La dirección cultural correspondió durante la Edad Media a España;

la «manera andaluza» posee todavía hoy valor canónico, en varios campos del saber, lo mismo en Fez que en Túnez. Si en el terreno político no sucedió otro tanto, interesa sin embargo reconocer ante todo las alternativas de la España musulmana, la creadora del estilo y la que lo llevó a su apogeo.

El segundo capítulo está ya dedicado a los monumentos arquitectónicos. En Occidente no fué la colaboración indígena tan imprescindible como en Oriente: la fecha de la conquista permitió la introducción de lo aquí creado. Sidi Ocba definió en Kairuan el tipo de la mezquita occidental de la Edad Media. En el sistema de arcadas llevó la mezquita de Córdoba —tomando de los visigodos el arco de herradura— el estilo occidental a su más característico desarrollo. Su influencia se advierte en las de pilares de Argel y Tremecen (s. XI y XII). En cuanto al período mauritano no ve inconveniente el autor en creer obra de Djâber («Geber»), las torres que la tradición le atribuye; máxime refiriéndose a un mismo soberano, etc. En el momento granadino, lo definitivo de la evolución se refiere más al aspecto decorativo que al puramente arquitectónico. Pasa después revista a las principales industrias artísticas: cerámica, tejidos—la pieza de Hixem II de la Academia de la Historia, ni por su técnica ni dibujo se distingue de las numerosas del Cairo Fatimí—, marfiles, etc.

Muy bien desarrollado está el capítulo dedicado a la ornamentación magrebí. Después de tratar de la escritura decorativa va analizando las sucesivas etapas de la evolución del arabesco que no podemos seguir nosotros paso a paso. Al entrar en el arte del período mauritano se pregunta si las bases del nuevo estilo fueron aportadas por los bereberes, o si nacieron en España como fruto de una nueva manera de sentir el arte. Futuras exploraciones decidirán la participación de las ciudades marroquíes en la creación de aquél; junto a ellas fué decisiva la de Sevilla, residencia del lugarteniente de Andalucía. La mezquita de Timmêl es la que ofrece el estilo en su fase más puritana. La doble inclinación a la matemática y a la música, las disciplinas que pusieron su sello al pensamiento y a la poesía islámicas, se deja sentir en la ornamentación quizá más que la prohibición coránica: el deseo de descubrir nuevas formas abstractas y de dar nacimiento a creaciones fantásticas, desenvolviéndolas en agradables melodías impuestas por su sentido del ritmo es lo que impera en la ornamentación. El espíritu que aparece en Mexatta se desliga en Córdoba de todo elemento ajeno y llega en Granada a la más delicada sublimación de su esencia.

Con el arte mudéjar y del Norte de Africa, termina la parte expositiva. Analiza primero el foco toledano a que dió su aspecto típico la influencia gótica. En la corta fase del cordobés se notan reminiscencias toledanas, así como influencias granadinas. Esta es patente en la obra maestra del mudéjar sevillano, de resabios almohades En Valencia le llama la atención principalmente la cerámica. En Paterna los últimos descubrimientos dieron a conocer piezas del XIV. Su influencia es visible en Orvieto, punto de arranque de la cerámica italiana. Del reflejo metálico de Manises derivan Deruta y Gubbio. En cuanto al arte textil peninsular le preocupa el origen de los tapices de nudo del siglo XV, de polígonos y fondo azul.

Más de dos terceras partes de la obra está dedicada a las ilustraciones [155 láminas], con un valioso registro de explicaciones donde se recogen toda la parte documental a ellas referentes, que desglosa del texto y cuyo contenido no es posible

resumir aquí; aparte del texto por la calidad de las reproducciones y por su selección, ofrece este manual el mejor cuerpo de ilustraciones hasta ahora existente para formarse una buena idea de conjunto del arte hispano-árabe y mudéjar.— A. I.

SCHOTTMÜLLER.—*Fra Angelico da Fiesole. Des Meister Gemälde.* Stuttgart. 1925 Deutsche Verlags-Anstalt. Segunda edición. T. XVIII de los Klassiker der Kunst.

La autora de la segunda edición de las obras de Fra Angelico en los Clásicos del Arte, ha revisado cuidadosamente el texto de introducción, así como la parte dedicada a explicaciones. En lo que más ha enriquecido el libro fué sin embargo en la parte ilustrada. Agregó veinte y siete pinturas, entre ellas creaciones de discípulos y continuadores, así como varios pormenores de otras del maestro ya publicadas en la edición anterior. Respecto de España ofrece la novedad de reproducir la Virgen con el Niño y dos ángeles, de la colección del Duque de Alba, considerada también como del maestro por el Sr. Berenson. Compara el tipo del Niño con el de la Virgen de Parma y los dos ángeles que sostienen la cortina del fondo, con los de las Vírgenes de Morgan en Nueva York y de Henckell en Wiesbaden. Sospecha que tuvo un tercer ángel en la parte superior de la cortina como se ve en estas dos obras. La cree de hacia 1430-40, anterior a la época de S. Marcos.— A. I.

VENTURI, A. *Giambellino. Nuove ricerche.* L'Arte. 1924. 137.

El Sr. Venturi hace una enumeración de las obras que últimamente se han atribuído a Giov. Bellini. A él cree que debe adjudicarse una obra que tradicionalmente se atribuye a Andrea Mantegna: *El tránsito de la Virgen,* del Museo del Prado. El mismo la publicó como creación del artista vicentino de la época del tríptico de la *Adoración de los Reyes,* de los Uffizi, en su *Storia dell'Arte Italiana* [VII. III. 170], pero habiendo estudiado recientemente nuestro cuadro cree ver en él más que la grandiosa severidad de Mantegna, las dulces notas bellinianas, tanto en la composición general y en no pocos pormenores, como en su colorido. Las huellas del arte de Mantegna las considera profundas en la tabla madrileña, aunque no mucho más que en otras del artista. La nueva atribución, sin embargo, quizá tenga escaso éxito.—A. I.

LOGA (VALERIAN VON).—*Die Malerei in Spanien vom XIV. bis XVIII. Jahrhundert.* (Berlín. G. Grote, editor, 1923.)

Más de 200 buenos fotograbados de pinturas, en gran parte inéditos o poco divulgados, ilustran este magnífico volumen de 438 págs., en 4.° mayor, donde se estudia con gran cariño y abundantes noticias, la historia del arte pictórico en nuestra patria.

En un sentido prólogo los Sres. Fischel y Kühnel enumeran las obras principales

de Loga y las graves dificultades que han tenido para publicar el libro póstumo de tan caballeroso y simpático hispanófilo, quien murió, aun no anciano, el 24 de Junio de 1918, sin dar forma definitiva a gran parte de esta monografía acerca de *La pintura en España*, que venía elaborando desde antes de la gran guerra, catástrofe que aislando los países germánicos del resto del mundo impidió al Sr. Loga utilizar los estudios, que en los últimos años han rectificado bastantes puntos de la historia del arte español.

Resiéntese la obra que reseñamos de las expresadas circunstancias, que han contribuído a aumentar los errores, inevitables siempre en estudios de asunto tan vasto, a pesar del cariño y competencia con que han procurado aminorarlos críticos tan expertos como Fischel y el benemérito hispanista Kühnel, merecedores, así como la casa editorial, de la gratitud de cuantos estudian la pintura española, quienes encontrarán utilísimos elementos de trabajo en el volumen póstumo del autor del importante libro sobre Goya (Berlín, 1903), de la preciosa monografía acerca de Antonio Moro y de otros estudios referentes en su mayoría a la historia artística de la península ibética.—A.-S.

GUDIOL (Mossen Josep).—*Primeres manifestacions de l'Art Cristiá en la provincia Tarragonina.*—En «Analecta Sacra Tarraconensia».—(Anuari de la Biblioteca Balmes.) Vol. I.—Barcelona, 1925. Págs. 300-329.

Otro trabajo que hace mucho honor a la pluma del sabio conservador del Museo episcopal de Vich. Sobre la base de una conferencia dada en Barcelona con ocasión del I «Congreso de Arte Cristiano» de 1913, M. J. Gudiol resume acertadamente o que se sabe de las más remotas antigüedades cristianas de Cataluña. El interés de este estudio consiste, sobre todo, en las novedades que contiene y principalmente en lo que se refiere a los hallazgos efectuados en Tarragona en el verano de 1923. Empieza planteando el problema histórico de la introducción del cristianismo en España, y aquí se echa de menos una referencia al caso de los varones apostólicos, si bien no cabe argumentar sobre la pura omisión. Se ocupa seguidamente de los restos monumentales y analiza con detalle la importante ruina de Centcellas, objeto de tantas dudas y polémicas: Lampérez la incluyó en su *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* (Madrid, 1908, I, 99), con reservas, inclinándose al carácter civil del edificio; J. Puig y Cadafalch la dió como «villa» romana en *L'Arquitectura románica a Catalunya* (Barcelona, 1909, I,13 5), y como tal Lampérez vuelve a publicar el monumento en su *Arquitectura civil española* (Madrid, 1922. I, 38); pero en una nota del tomo II (apéndice A, pág. 549), salva su responsabilidad, a la vista de un notable discurso de D. Luis Domenech Montaner (*Centcelles, Baptisteri y Cellae-Memoriae de la Primitiva esglesia Metropolitana de Tarragona*, Barcelona, 1921). Por supuesto, el P. dom. H. Leclercq ignora a Centcellas en su poco felíz artículo sobre España del *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne* de Cabrol (t. V, 1.ª parte, París, 1922). Ahora Mossén J. Gudiol, partiendo del estudio de Domenech, resuelve definitivamente la cuestión en el sentido cristiano, analizando la iconografía desarrollada en el mosaico de la cúpula de Centcellas, y pide unas excavaciones que precisen si se trata de un baptisterio o del baño de un cristiano poderoso.

Después trata Mossén J. Gudiol de los sarcófagos, completando notablemente el estudio de J. Botet y Sisó, *Sarcófagos romano-cristianos esculturados que se conservan en Cataluña* (Barcelona, 1895) a base de sus propias indicaciones anteriores y de los hallazgos citados de Tarragona. Al ocuparse únicamente de los cristianos seguros, prescinde en absoluto de los problemas críticos que plantean algunos interesantes ejemplares. En su copiosa enumeración falta, sin embargo, pieza tan interesante como el fragmento de Ampurias, (Puig, *L'Arq.*-I, fig. 328), de un tipo que era único hasta que hemos publicado su análogo de Villanueva de Lorenzana. En cambio, sobra uno de los dos citados en Valencia, publicado en Teixidor (*Antigüedades de Valencia,* Valencia, 1895, II, 445), como de la campiña romana y por tal reproducido en el Garrucci (*Storia della Arte Cristiana.* Prato, 1879: t. V, lám. 391); el Sr. Puig y Cadafalch, confundiendo el pie de una figura, lo dió por valenciano (I, fig. 327), y Mossén Gudiol lo cuenta como el segundo de los sarcófagos estrigilados, con el monograma de Cristo, de la ciudad del Turia, que en realidad no pasan de uno.

Finalmente y con mayor extensión, recoge Mossén Gudiol la epigrafía cristiana primitiva de Cataluña, considerablemente enriquecida con los hallazgos de Tarragona, que han dado dos laudes sepulcrales de mosaico vítreo y más de veinte inscripciones, cuyos dibujos ilustran el folleto que comentamos. Ciertamente, esta es la contribución de más importancia que habrá que añadir a la cosecha de Hübner, *Inscriptiones Hispaniae Christianae,* Berlín, 1871 y *Supplementum,* Berlín, 1900.

Labor tan interesante merece aplauso y divulgación.—J. DE M. C.

BYNE & STAPLEY.—*Provincial Houses in Spain* 1925.—William Helburn Inc. New-York.

Es una publicación de ampliaciones fotográficas y algunos diseños de construcciones españolas rurales y urbanas. Con los ejemplos reunidos, sin método que justifique su preferencia y numeración, se han formado cinco grupos: I. Andalucía. II. Castilla la Vieja, Castilla la Nueva y Extremadura. III. Cataluña, Valencia y Aragón. IV. Mallorca y IV. Provincias del Norte (Galicia, Santander y Vascongadas).

Preceden a cada grupo algunos comentarios conocidísimos sobre nuestras arquitecturas regionales.

Muchos de los ejemplos han sido publicados en Libros y Revistas españolas, que los autores de «Provincial Houses in Spain», fieles a su habitual silencio, no mencionan, dándose la singularidad de incluir como arquitectura de cortijos antiguos, construcciones de sabor tradicional; pero evidentemente modernas, proyectadas recientemente por arquitectos que conocemos.—P. G. M.

WINSOR SOULE.—*Spanish Farm Houses and minor public Buildings,* con una introducción de Ralph Adams Cram. New-York. 1924.

Como el libro anterior es un conjunto de ejemplos de arquitectura española rural y urbana, recogidos ocasionalmente y publicados sin preocupaciones históricas ni críticas.—P. G. M.

GUINARD (PAUL).—*Saint François dans l'oeuvre de Greco.*—(Tirada aparte de la «Revue d'histoire franciscaine».—Enero, 1975.—22 págs, con 9 fotgbs.

Después de señalar que ya en el Catálogo de la obra del Greco hecho por el señor Cossio una séptima parte tiene por tema a San Francisco, comienza el curioso estudio notando que todos los San Franciscos del Greco, excepto el de la col, Zuloaga, obra juvenil, son posteriores a 1586, fecha del *Entierro*, en que ya aparece el tipo franciscano definido; que están sin fechar, sabiendo sólo que el tipo de «la calavera» es anterior a 1600; que salvo una *Muerte de San Francisco* que se le atribuía en e Catálogo de Luis Felipe, todos los demás se refieren a los *Estigmas* o a la *Meditación*, En tres grupos clasifica las pinturas franciscanas del Greco: Estigmatización, Oración ante el Crucifijo, Meditación sobre la calavera, Son características del tipo de San Francisco creado por el Greco, la belleza y la virilidad; y en ojos y manos reside la fuerza expresiva. Al buscar sus orígenes desenvuelve la idea de Cossío, encontrándolo constituído ya en el fraile que aparece a la izquierda en el *Entierro*; de lo cual deduce que el Greco creó su San Francisco retratando a un franciscano de San Juan de los Reyes, Después de unas indicaciones sugestivas acerca de la devoción del Greco, y sobre el éxito de su arte, estudia el autor la influencia ejercida en la pintura y la escultura española por el San Francisco del Greco.—S. C.

[GUDIOL Y CUNILL (J.)]—*Catalech dels vidres de la colecció Amatller.* Barcelona MCMXXV. VII × 75 × 6 y una cuartilla suelta de adicion 2 tricromías y numerosos fotograbados en el texto.

Barcelona es quizá la única región de España donde existen colecciones de vidrios; la formada por D. Emilio Cabot, cedida al Museo de Barcelona en disposición testamentaria; las de D. Luis Plaudiura y D. Alfonso Macaya; la antigua de los Sres. de Chopitea y otros, todas ellas importantísimas, son la demostración más evidente del interés que en estos últimos tiempos ha despertado en Cataluña la historia de una de nuestras más curiosas manufacturas.

La colección Amatller seguramente sobrepuja en interés a las mencionadas, alguna de las cuales, como por ejemplo, la de D. Emilio Cabot, estaba poco menos que especializada en un determinado tipo de fabricación. El Catálogo, redactado con toda autoridad por el eminente arqueólogo J. Gudiol, organizador del Museo de Vich, tiene un extraordinario interés para el estudio de la historia del vidrio, muy especialmente en la parte antigua donde la clasificación ha sido hecha con el mayor cariño y escrupulosidad.

Se divide la colección en dos partes: los llamados vidrios de excavación, que alcanzan hasta los finales de la Edad Media, sumando en total la cifra de 326 ejemplares, y los de escaparate o «parador», que comprenden los vidrios de la Edad Moderna casi hasta la fabricación contemporánea y son 64 ejemplares.

El valor de la colección no sólo en número, sino en calidad, se encuentra en la primera parte, integrada fundamentalmente por la adquisición de tres lotes: el inicial en Sevilla el año 1894 y dos con posterioridad, en Colonia y París, suce-

sivamente. El lote de Sevilla fué la colección formada en sus excavaciones y como resultado de sus trabajos e investigaciones por el Sr. Caballero Infante, conjunto de un valor extraordinario y que proporciona una cantidad inmensa de elementos de estudio.

Fué hallada la mayor parte de estos ejemplares por el mismo Caballero Infante, después de publicado el folleto del Sr. Rico y Sinobas sobre el vidrio en España, resultando por esta circunstancia poco menos que desconocida, por no haberse escrito posteriormente a aquel folleto trabajo de ninguna clase sobre la materia, ya que todo lo publicado después han sido refundiciones o extractos de dicho estudio.

Por tanto se desconocía hasta el presente el núcleo más importante de vidrios españoles de la Edad Antigua. Ello tan sólo bastaría para dar al Catálogo el valor indiscutible que tiene en la historia de nuestras artes industriales, pero todavía aumenta, si se tiene en consideración que se reproduce la casi totalidad de los ejemplares y desde luego aquellos en los que pudiera existir interés o duda; y mucho más si a ello se añade la clasificación que el Sr. Gudiol hace de cada pieza que en pocas palabras encierra enseñanza definitiva.

La publicación de los ejemplares de la Edad Moderna, no deja también de tener interés muy grande; aunque su clasificación no sea tan precisa como la de los vidrios de excavación y hasta en algunos ejemplares hubiera sido muy interesante y quizás conveniente alguna aclaración; pues se definen, por ejemplo, como de origen distinto, piezas que hasta hoy se habían clasificado como ejemplares del siglo XVII procedentes de fábricas de la provincia de Cuenca; y muchos ejemplares resultan englobados en la denominación genérica de fabricación española, sin que se concrete su procedencia local; ni se detallen como de Castril, de María, de Cadalso... los que reunen características que los diferencian entre sí.

Seguramente que, terminado ya el Catálogo, ha ingresado en la colección un curioso ejemplar esmaltado, en los colores clásicos a base del verde, un pequeño barril destinado tal vez a la ceremonia de consagración de algún obispo y que según declaración terminante de Mn. Gudiol no pertenece a la familia catalana; el haber sido encontrado el ejemplar en Extremadura, da lugar a que se piense en viejas fabricaciones que pudieron ser paralelas a la de Mataró y tal vez origen de ejemplares considerados un día como falsos.

Ello demuestra seriamente que la decisión nobilísima y grande de la señorita doña Teresa Amatller y la meritísima y extraordinaria labor de Mn. Gudiol, son un ejemplo digno del mayor elogio, que es preciso agradecer y es indispensable seguir y continuar para llegar al conocimiento de lo que fué en España la industria del vidrio y en general al conocimiento de lo que fueron todas las artes industriales de la nación.—P. M. DE A.

MARTINEZ DE CASTRO (JUAN A.).—*Sarcófago romano-cristiano en Berja.* Noticia comunicada a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Almería, 1925 (8 páginas en 8.°, una lámina suelta).

Impreso el estudio de este sarcófago, que va en las páginas anteriores, recibimos el informe del Sr. Martínez de Castro que añade a nuestras noticias los de-

talles siguientes; las medidas: largo, 2,06; alto, 0,53; ancho, 0,56, y, el lugar del hallazgo, en el paraje llamado de la Jarela, próximo al despoblado de Villavieja, a unos treinta centímetros de profundidad, sin ruinas ni restos de construcción alguna, a lo que parece. Se dá una interpretación algo distinta de los asuntos, y se afirma que el sarcófago puede ser de fines del siglo I, o de la mitad del II, o del III, y el más antiguo de los cristianos descubiertos en España. Por nuestra parte, mantenemos la interpretación y las conclusiones anteriores. — J. de M. C.

GASETA DE LES ARTS. — Barcelona. — Director: J. Folch i Torres. Publicación quincenal. Consta cada n.° de 8 págs. en folio, con fotogs.

En 15 de mayo de 1924 comenzó a publicarse en Barcelona una revista de interés extraordinario, todavía apenas divulgada. Su presentación cuidada, su aspecto atractivo, la amplitud de su contenido y la seriedad y escrúpulo científicos que la caracterizan harán de ella una de las más notables publicaciones españolas.

He aquí un registro sistemático de los estudios de mayor interés publicados en su primer año: 15 mayo a 15 diciembre 1924:

Prehistoria y edad antigua:

N.° 3. *La necrópoli romano-cristiana de Tarragona* (con 3 fots.; véase la página 201 de este n.°).—N.° 7. *L'Institut Internacional d'Antropologia. Les coves amb art paleolitic del Pirineu francés.*—N.°. 8. *Una statua de marbre trobada a Tarragona.* (Tal vez una Artemisa. Sin relación con la importante necrópoli últimamente descubierta.)

Edades media y moderna:

Arquitectura.—N.°. 7. *La Cathédral d'Avila,* por E. Lambert: (Advierte recuerdos de Vezelay en el ábside y en algunos detalles, de arquitectura borgoñona, pero reconoce la poderosa originalidad del conjunto.)— N.° 8. *Un tipus de casa dels segles XV-XVI a Barcelona,* por J. Martorell.

Pintura. — N.° 3. *El retaule de Sant Jordi de Jaume Huguet al Museu* por J. F. i T. (Recoge la idea de si el S. Jorge será retrato del Príncipe de Viana.)—Núms. 4 y 6. *Les pintures murals romaniques al Museu de la Ciutadella: I. Com s'han arrencat i transportat els frescos romaniques. II. Les esglesies d'on s'han arrencat,* por J. F. T. (Interesantísimo artículo.)—N.°. *Les obras de El Greco qui han a Catalunya.* (Se reproducen: *La Anunciación,* del Museo Balaguer, propiedad del Museo del Prado; el *S. Pedro,* de la col. Rusiñol; la *Magdalena,* de la misma colección y *El San Pedro y San Pablo,* de la col. Plandiura.)—N.° 8. *El cenacle d'en Flaugier,* por R. Casellas. (Flaugier es un pintor francés que trabajó en Cataluña a fines del s. XVIII.)—N.° 11. *De com es vasen descobrir i publicar les pintures murals catalanes,* por Pijoán.

Artes industriales.—N.° 3. *Dos vidres esmaltats,* por J. Gudiol. (Del Instituto

de Valencia de Don Juan; fabricación de Mataró.)—N.° 4 y 5. *La questió de la cerámica de reflex metalic*, por Flama. (Reseña histórica de las teorías sustentadas hasta la publicación de *La cerámique archaique de l'Islan et ses origines*, por M. Pezard- París, 1920, que encuentra muestras en Persia del siglo VIII. Se ponen a contribución en el artículo los estudios españoles.)—N.° 6. *Una bacina aiguamans de Limoges.*—N.° 13. *Un nou exemplar de la serie dels grans vasos ceramics hispano-morescos*, por J. F. T. (Con motivo del adquirido por el Instituto de Valencia de Don Juan.)

ARTE CONTEMPORANEO

Arquitectura.—N.° 2. *El Santuari de la Mare de Deu del Carme a la Diagonal*, por J. Domenech Marsana.

Escultura.—N.° 2. *Els castos nus de Josep Llimona*, por J. Folch y Torres.—N.° 5. *Les darreres obras de Josep Clará.*—N.° 12 *Aptitud i Mestratge: Pau Gargallo*, por J. Llorens Artigas.

Pintura.—N.° 2. *El pintor Canals retratista*, por J Folch i Torres —N ° 5 *Una decoració mural d'en Apeles Mestres a la Academia de Ciencias i Arts* —N ° 6 *Pere Inglada dibuixant animalista. El pintor Ricardo Urgell* (necrología) —N ° 8 *Dibuixos d'en Picasso a la collecció Junyent*, por J. F. T. (fechados del año 1902 al 1905 y pre-cubistas).—Núms. 11 a 14. *La Pittura internazionale alla XIV esposizione d'Arte della Cittá di Venezia*, por G. Giardini.—N.° 11. *Olaguer Junyent* (con reproducción de varias pinturas).—N.° 12. *L'Exposició d'en Brull a can Dalmau* (Juan Brull, pintor, nació en 1864, † en 1912).—N.° 14. *El pintor Doménec Carles.*—N.° 15. *El genial paisatgista Joaquin Mir*, por J. F. T. *L'Art d'en Marqués Puig.*

Artes industriales.—N.° 13. *Els tapissos i les alfombres de Tomas Aymat*, por J. F. T.—N.° 15. *Vidres esmaltats.* (Obras de Xavier Nogués y Ricardo Crespo.)

VARIA

N.° 3. *La collecció Deering de »Maricel» al Museu de Chicago*, por Pijoan.—N.° 9. *Mossen Gudiol.* (Homenaje al gran arqueólogo con motivo de la publicación de su libro *Els trecentistas catalans*; es de extraordinaria utilidad la completa bibliografía de Gudiol, en la que se registra su colaboración en periódicos y revistas.)—N.° 14. *El Teatre d'Art d'en Lluis Masriera.*

Además publican todos los números muchas noticias de exposiciones, libros, conferencias etc. y artículos de vulgarización. Está redactada en catalán.—S. C.

SUMARIO DEL N.° I

El n.° III contendrá:

OBRAS SOBRE ARQUEOLOGÍA Y ARTE PUBLICADAS POR LA JUNTA PARA AMPLIACION DE ESTUDIOS

BOSCH GIMPERA, P.—*El problema de la cerámica ibérica.*—1915, 4.°, 76 págs. 20 fotogrs. y 13 láms. .... 3,50 ptas.

CABRÉ AGUILÓ, J.—*El Arte rupestre en España: Regiones septentrional y oriental.* Prólogo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo.—1915, 4.°, XXXII 236 págs. con 133 fotogrs. y 31 láms.. 15 ptas.

CAZURRO, M.—*Los monumentos megalíticos de la provincia de Gerona.*—1912, 4.°, 84 págs. con 28 fotogrs., 36 láms. y un mapa .... 3 ptas.

CORREIA, V. *El neolítico de Pavía (Alentejo, Portugal).*—1921, 4.°, 113 págs., 87 figuras, 28 láms. y 1 mapa.. 10 ptas.

DATOS DOCUMENTALES INÉDITOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL:

I. *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*, por el Canónigo obrero DON FRANCISCO PÉREZ SEDANO. [Prólogo de E. Tormo Monzó]. 1914, 4.°, XIV 154 págs......... 2 ptas.

II. *Documentos de la Catedral de Toledo.* Colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro [de Estudios Históricos] en 1914, por D. MANUEL R. ZARCO DEL VALLE. [Prólogo de E. Tormo y Monzó. Publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón].

Tomo I: 1916, 4.°, XIV 374 págs. .... 6 ptas.

Tomo II: 1916, 4.°, 468 págs. .... 8 ptas.

GÓMEZ MORENO, M.—*Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI.*—1919, dos vols., 4.°, uno de texto de 407 págs., 219 figs. y un mapa, y otro volumen de 151 láms.. 30 ptas.

— — Y PIJOÁN, J.—*Escultura greco-romana. Representaciones religiosas clásicas y orientales. Iconografía.*—1912, 4.°, 114 págs. y 19 láms. en fototipia 8 ptas.

LANTIER, R. *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban*, por... (Con el concurso de J. Cabré Aguiló, prólogo de P. París.)—1917, 4.°, 130 págs. con 12 fotograbados y 35 láms. .... 7 ptas.

OBERMAIER, H., Y VEGA DEL SELLA, CONDE DE LA. *La cueva de Buxu (Asturias).* 1918. 4.°, 42 págs. con 20 láms. y 14 fotogrs. .... 4 ptas.

— — Y VERNERT, P. *Las pinturas rupestres.*

ORUETA, RICARDO DE.—*La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano.*—1914, 4.°, 340 págs. con 155 fotogrs., un heliogr. y 12 láms. .... 15 ptas.

La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara.—1919, 4.°, 384 págs. y 111 láms...................... 12 ptas.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.*—Tomo I. Siglo XVI. 1924, 4.° XXIX 481 págs.......................... 20 ptas.

SCHMIDT, M. (Trad. por B. Bosch Gimpera).—*Estudios acerca de la Edad de los metales en España.*—1915. 4.°, 66 págs. con 22 fotogrs. .... 2 ptas.

TORMO Y MONZÓ, E.—*Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista.*—1913, 8.°, 216 pág. y 152 láms. .... 5 ptas.

VEGA DEL SELLA, CONDE DE LA. *El dolmen de la capilla de Santa Cruz (Asturias).*—1919, 4.°, 62 págs., 8 láms. y 24 figs. .... 3 ptas.

VELÁZQUEZ BOSCO, R.—*Arte del Califato de Córdoba, Medina Azzahara y Alamiriya.*—1912. 4.° 104 págs., con 51 fotogrs. y 58 láms., dos de ellas en colores. 8 ptas.

El Monasterio de Nuestra Señora de la Rábida.—1914, 4.°, 146 págs. y 52 láminas, cuatro de ellas en tricomía y otras en fototipia.............. 15 ptas.

VIVES Y ESCUDERO, A.—*Estudio de Arqueología Cartaginesa. La Necrópoli de Ibiza.*—1917, 4.°, XLVIII 190 págs. con 176 fotogrs. y 106 láms.. .... 20 ptas.

El catálogo completo de las publicaciones de la Junta, pídase a Almagro, 26.—Madrid.

BLASS, S. A., MADRID

JUNTA · PARA · AMPLIACION · DE · ESTUDIOS · E · INVESTIGACIONES · CIENTIFICAS

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA

Nº 3

CENTRO · DE · ESTUDIOS · HISTORICOS

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA

Publicación cuatrimestral de las Secciones de Arqueología y de Arte del Centro de Estudios Históricos.

Directores: M. GÓMEZ MORENO Y E. TORMO Y MONZÓ

Núm. 3 **Septiembre-Diciembre** **Año 1925**

SUMARIO

Con este número se reparten las figs. 48-49 correspondientes al estudio del Sr. Gómez Moreno *Hacia Lorenzo Vázquez* (núm. I).

Con el 1.er número de 1926 se repartirán la portada e índices de 1925 y 26 láminas de *En la Capilla Real de Granada*, con el apéndice documental.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA 1925. Año I. Forma un tomo de 340 páginas con 46 grabados intercalados en el texto y 158 láminas.

La correspondencia, diríjase al Secretario de redacción: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. Centro de Estudios Históricos, Almagro, 26. Madrid.

Precios:

España,	**un año,**	**30**	**pesetas.**
Extranjero,	**»** **»**	**35**	**»**
Número suelto,		**12**	**»**

II

En la Capilla Real de Granada.

La idea de los Reyes

San Juan de los Reyes, en Toledo, representa la florescencia española bajo Isabel y Fernando, que tuvo por fruto la unidad nacional. Aquellas sartas de grillos y cadenas colgadas de sus muros son el trofeo de la liberación cristiana; de Granada, rendida inerme a Castilla. Pero aquella iglesia, no obstante su magnificencia, quedó vacía; el alma de sus fundadores se fué tras de la cautiva andaluza; el amor de la gran Reina era Granada, y cuando el Señor hería su cuerpo libertándola del dolor terrenal, mandó hacer junto a la Mezquita mayor una capilla, donde yaciese juntamente con su marido y donde se perpetuase el holocausto de su fe cristiana.

El rey Fernando satisfizo este deseo, que, oficialmente a lo menos, era también suyo [1]. Presentábase buena ocasión para ostentar, sobre las grandezas de la Granada morisca, el empuje de toda la España católica, señora ya de media Italia, del litoral marroquí, de las Indias occidentales... Pero Fernando era mezquino, despreciaba la ostentación, y no cabía en sus designios de buen gobernante poner a servicio de una gloria póstuma derroches artísticos que eran vanidades. Ya el arzobispo Tenorio, don Alvaro de Luna, el Condestable Velasco, el Marqués de los Vélez y otros señores habían dado la pauta de capillas sepulcrales más o menos ricas. Fernando las recordaba, sin duda, y motejaría su aire de endiosamiento. No intentando emularlas, optó por el tipo de iglesia cruciforme vulgar, como las de frailes mendicantes, inferior aún a las que bajo su patrocinio se habían erigido en Castilla, y resultó un edificio aburguesado,

1. El privilegio de fundación lleva fecha de 13 de setiembre de 1504, en Medina del Campo. Se le amplió, con fijación de rentas, el día 30 del mismo mes, documento que ya no firmaron los Reyes, y testó la Reina en 12 de octubre. De los privilegios hay copia en el Archivo de la Capilla.

llano como lo era en su persona, como lo era su corte. Casándose por segunda vez, él había intentado destruir la grandeza de su propia obra: no extrañe que también se retrajese ante los ideales artísticos pregoneros de una Edad nueva, y que el Renacimiento no le alcanzase por entonces.

La obra

En 26 de noviembre de 1504 había fallecido la reina Isabel, y sin tardanza sus albaceas, bajo la iniciativa del Rey, hubieron de acudir a dicha fundación de la Capilla. Quedó planeado el régimen de la obra en marzo de 1505 [1]; varios maestros dieron la traza para el edificio, sin que consten sus nombres [2], y el destajo se encomendó a maestre Enrique Egas [3], no sin protestar éste de que resultaría baja y angosta la capilla, según iba trazada. Luego, hubo quejas al Rey sobre ello, bien a disgusto de Cisneros, y la obra tuvo que suspenderse en 23 de junio de 1509.

En abril, y a consecuencia de tales denuncias, había sobrevenido aquella intervención del Conde de Tendilla a que se aludió arriba (página 24). Por encargo del Rey visitó la obra; para reconocerla hizo venir al maestro de la Catedral de Sevilla, que lo era Alfonso Rodríguez, a Cristóbal de Adonza, a Pedro de Morales y a Lorenzo Vázquez [4], y entre las enmiendas que ellos propusieron, el Conde prefirió la de quitar los confesorios y acrecentar los pilares torales para erigir sobre ellos un cimborio, «que es cosa que da mucha vista y ahermosea en gran manera la capilla y hase el edifiçio real y magnífico, que agora no lo es» (documentos I a IV).

Egas resistióse a pasar por ello y se fué a Toledo; mas triun-

1. Archivo de Simancas. Patronato real; n.° 2508. Empieza así: «El Rey. La orden que se ha de tener para el buen recabdo de las obras de la Capilla real y otras obras de que principalmente ha de tener cargo el limosnero Pedro Garcia, es la siguiente.» Se refiere a la guarda del dinero, mayordomo de la obra, cobrador y escribano y sus respectivos salarios; dada en Toro a 14 de marzo. Hay copia en el Archivo de la Capilla real, y otra cédula de 4 de octubre de 1508 determina que bajo juramento se acepten las cuentas que diere Pero Garcia de Atienza, capellán mayor, referentes a las obras de la Capilla, monasterio de Sta. Isabel y Hospital real. El mismo recibió hasta fin de mayo de 1512, 11.168,566 mrs.=Cajón 3.°, leg. 24, n.° 1: hoy en Contaduría.

2. «A los maestros que traçaron la capilla pagó trese mill e quatroçientos e trese mrs.» Id.

3. «A maestre Enrrique, maestro mayor de la capilla real de Granada fasta postrero de mayo de quinientos e dose, seis cuentos e treçientos mill mrs.» Id.

4. «Que pagó al maestro mayor de Sevilla e a Xpoval de Adonça e a Pedro de Morales e a Lorenço Bazquez quando venieron a ver la obra de la capilla e acreçentar el çinborio e tribuna veynte e tress mill e syetcçientos e setenta mrs.» Id.

fó su designio al fin, e hizo nuevo concierto para proseguir la obra en el año siguiente, a gusto del Rey [1]. En 1512, a fines de mayo, fueron a reconocerla y tasarla, por orden del mismo, los canteros maestre Martín, Juan de Ruesga y Juan Gil de Hontañón [2], y a lo mismo parece que volvieron en el año siguiente, el último, Juan de Alava y Juan de Badajoz [3]. En 1517 ya se daba por concluída la Capilla [4]; hubo dudas y debate con Egas sobre pago de mejoras, a más de su destajo, conforme a la determinación de maestros que repitieron la visita, declarándose que aun faltaba algo por hacer en 1519 [5], y no se estrenó el edificio hasta 10 de noviembre de 1521, previa bajada de los cuerpos reales, desde San Francisco de la Alhambra donde estaban depositados [6]. Reja, retablos, sepulcro, coro, relicario y sacristía, todo quedaba hecho entonces.

Acerca de los tracistas de la Capilla, lo exiguo de la paga consignada para ellos, poco más de nueve ducados, no permite sino inferir que serían maestros de la localidad, o más bien aquellos que, hacia el mismo tiempo, fueron a trazar el monasterio de San Jerónimo, cuya iglesia, comenzada en 1506, repite en su cabecera la planta de la Capilla [7]. El maestro Enrique no intervendría, sabido su disentimiento por lo respectivo a proporciones; también ha de ser excluído Alfonso Rodríguez, aunque antes de 1509 hubo de acudir más veces a la Capilla (doc. I); sólo cabe pensar en Morales o en

---

1. «En lo del asiento que tomastes con maestre Enrrique sobre el çinborio e tribuna e otras emiendas de la dicha nuestra capilla, todo me paresçe muy bien como lo aveys fecho.» Real cédula de 2 de setiembre de 1510, mandando sacar la madera necesaria de los pinares de Huéscar. Id., íd., n.° 5.

2. «Vos mando... paguedes a maestre Martin e Juan de Ruesga e Juan Gil maestros canteros que van por mi mandado a veer las obras de nuestra capilla real de Granada.» Real cédula en Burgos, a 28 de mayo de 1512. Recibieron 24000 mrs.—Martí y Monsó, *Estudios*, página 78.

3. Johan Gil de Hontañón, cantero, vecino de Rasines, da poder para cobrar 50 florines que se le debían porque fué a Granada a ver y tasar la obra de la Capilla: 27 de febrero de 1514: Idem.—Gestoso: *Sevilla monumental*, pág. 56, con su nota,

4. «Que desembarace la caballeriza que hizo m.e Enrrique, para que la çibdad se aproveche della, pues ya es acabada la obra de la Capilla pa que se dió licencia pa la facer»: noviembre de 1513. Actas capitulares de la ciudad de Granada, tomo 3.°.

5. «Averiguamos todas las dudas e debates que avia entre Pedro Patiño, mayordomo de las dichas labores (de la Capilla e Hospital), e maestre Anrrique Egas a cuyo cargo hera la labor de la dicha Capilla real... e por las mejorias que se avian acrecentado de más del destajo conforme a la determinación que avian dado los maestros... que... mandó venir a visitar la dicha Capilla, nos paresció y paresce quel dicho maestre Anrrique ha conplido su destajo como hera obligado por los dichos maestros e lo que le falta por cumplir es poca cantidad.» 5 de octubre de 1519.—Martí: *Estudios*, pág. 78.

6. Existe copia del acta levantada para acreditar el ceremonial de la traslación, y aun se publicó en hoja suelta, sobre su original ya perdido. Reimpresa en el *Boletín del Centro Artístico de Granada*, n.° 81, pág. 68.

7. Véase, Gómez-Moreno: *Guía de Granada* págs. 363 y 368,

Adonza, y, tocante a forasteros, en Juan Gil, o mejor en Antón Egas, quizá menos prestigioso que su hermano, pero, desde luego, por encima de los otros.

Enrique Egas, arquitecto.

Su obra principal es el edificio que nos ocupa (fig. 51), en donde se descubre tal cual humilde adaptación renacentista, entre la normalidad de un estilo gótico disciplinado e insípido, cual venía de muchos años atrás desarrollándose en Castilla, cuando no asomaban aquellas genialidades que tanto avaloran lo de Juan Guas y sus imitadores, entre los que probablemente descolló en Andalucía Pedro López. Es el estilo toledano, implantado por el autor de la Capilla del Condestable, bien fuese o no, que es lo más verosímil, aquel Hanequín de Bruselas, maestro mayor de la misma Catedral, entre 1458 y 1465 cuando menos, años a que alcanzan sus datos conocidos, sabiéndose ya de otro maestro en 1479 [1].

Maestre Enrique, así llamado a secas generalmente, y su hermano Antón Egas eran hijos de un maestre Egas, que murió de aparejador de la Catedral de Toledo en 1495, sucediéndole Antón en el mismo cargo, cuyas noticias no pasan de 1512 y cuyas obras desconocemos. Al Egas padre se le confunde con el susodicho Hanequín, hermano suyo, y los modernos han dado en llamar a éste Hanequín Egas de Bruselas, enredando así la onomástica familiar gravemente. Para volver al buen camino baste atenerse a sus respectivas firmas: «Maestre Hanequin», la del arquitecto; «Egas» o «Egas Cueman», la del otro, escultor insigne, conocido desde 1458 por sus obras en Guadalupe y su colaboración en la toledana portada de los Leones [2]; acaso también le correspondan los sepulcros del Tendilla, hoy en San Ginés, de Guadalajara [3].

Enrique, su hijo, aparece con cargo de maestro de la Catedral de Plasencia en 1497 [4], y de la de Toledo desde el año siguiente, a la par que su hermano y después sólo, hasta 1534, en que debió de morir [5]. Dirigía el Hospital real de Santiago de Compostela,

1. Sedano-Zarco: *Datos documentales para la historia del arte español*, t. I, págs. 13 a 20 tomo II, págs. 3 a 8.
2. Idem.—*Boletín de la Soc. esp. de Excursiones*; t. XX, 1912, págs. 200 y sigs.
3. Sus reproducciones, en Orueta: *La escultura funeraria en España*; figs. 30 a 35.
4. Datos inéditos de su archivo.
5. Sedano: *Datos*, I, p. 22, etc.

Fig. 51.—Granada.—Plano antiguo de la Capilla real.

cuando tomó el destajo de la Capilla, y en lo sucesivo regentaba simultáneamente ambas obras [1]. Habiendo vuelto después a sentar en Toledo su residencia, desde 1521 acudía de nuevo a Granada, mediante asiduos viajes, como maestro mayor de su Catedral, que empezaba a construirse de nuevo, hasta 1528 [2]. Dos años antes tomó el destajo de la parroquial de Alhama, donde se manifiesta bien su estilo, y es la última obra conocida suya; duró hasta 1532 [3].

La Capilla real apenas atrae la atención por su arquitectura. Quien conozca lo gótico del período isabelino en Castilla no puede ver allí sino un ejemplar más y de segundo orden. Su nota emotiva son los grandes escudos y divisas de los Reyes fundadores que timbran todo el edificio, y sus coronadas iniciales, en los pretiles bajos por fuera, muy bellos; pero, generalmente, los conjuntos decorativos resultan mezquinos y desconcertados, no exceptuando la portada septentrional, sobresaliente por su riqueza (fig. 52). Dejado ello, lo que cuadra a nuestro tema son ciertos pormenores, donde asoman vergonzantes muestras de la renovación clásica, interpretada por un cincel bastardo, y no sólo inferiores grandemente a lo de Lorenzo Vázquez, sino aun a lo primitivo del hospital toledano de Santa Cruz. Así, los grutescos en bajorrelieve que llenan las albanegas o enjutas de dicha portada, y los festones donde se encajan yugos y haces de saetas por todo el edificio; remates como abalaustrados hay en la portada de la sacristía; dentellones, lengüetas y óvulos, en los capiteles del arco del coro; nada más.

La iglesia mayor de Alhama, en la parte que hizo maestre Enrique, o sea el tramo de los pies y la portada, no obstante el avance de su fecha, mantiene características de absoluto goticismo, salvo en dos grandes repisas con rosetones enfilados de abolengo itálico, según modelo de Jacobo Florentino, ya entonces vulgar en Granada.

Jorge Fernández, escultor.

La única decoración de imaginería coetánea de la Capilla son dos estatuas en su portada occidental, hacia adentro, por donde se abrió más tarde comunicación con la Mezquita, hoy Sagrario, y otras en la portada de hacia norte, que cae dentro de la Catedral.

1. Villa-amil: *Iglesias gallegas*, págs. 274, 294 y sigs.
2. Gómez-Moreno: *Guía de Granada*, pág. 256.
3. Archivo de la renta de Diezmos del arzobispado de Granada: datos inéditos.

Aquéllas, puestas entre las jambas del arco, representan a san Pedro y san Pablo, menores que la estatura humana, hechas de piedra y pintadas al natural (figs. 53, 54). La segunda portada desarrolla en lo alto la escena de la Adoración de los magos, entre imágenes de san Miguel y Santiago; en la rosca del arco se distribuyen seis pequeños apóstoles sentados; debajo, en las jambas, entran los santos Juanes, titulares de la Capilla, y más afuera, entre pilares de mazonería, sobre repisas y cobijadas por chambranas de alto copete, gallardean dos figuras simétricas de heraldos o ballesteros de maza, con sus blasonadas gonelas (fig. 55), que vulgarizó el pintor Pradilla, copiándolas en su cuadro de la rendición de Granada. No llegan al tamaño natural todas estas representaciones y mantienen el color de la piedra. Puesto que el escudo real en la portada misma lleva el blasón de Navarra, tiene que ser posterior a 1512; hacia 1517, de seguro, y sobre su arco conopial campea este letrero, en capitales romanas, como alusivo a la gran Reina: «Laudent eam opera eius» (fig. 52).

La escena de la Epifanía (fig. 56) desarrolla inusitado ritmo: María, de frente con el Niño en la falda, sobre prominente repisa; a sus lados, los magos y acompañantes, de cuatro en cuatro, agrupados con buen arte. La Virgen se destaca gallardamente envuelta en su manto, grave y desentendida, como una Madonna italiana, que recuerda las de Benedetto da Maiano y de los Robbias. Una de estas últimas, la de la Granada, lucía ya entonces, probablemente, en la Catedral de Sevilla; trabajó allí mismo Dominico Fancelli, y aun es posible que cuando la portada se hacía llegase éste a colocar en la Capilla el mausoleo de los Reyes Católicos: no es, pues, anómalo el carácter renacentista de dicha imagen, que por este lado se aparta de las demás del grupo (fig. 57).

Ellas se recomiendan todas por el acento personalísimo de sus tipos, arrancados del natural con un aire de viveza y españolismo encantador (fig. 58); el modelado de los extremos es magistralmente firme, acusando venas y arrugas, como también, mediante una concavidad, la pupila del ojo; y con el plegar de las ropas, amplio y profundo, se logran bellos efectos de claroscuro. En el artista pesaba, de seguro, su aprendizaje con maestros del norte, góticos, pero sobreponíase un dominio del natural, un sereno desenfado, que ya es atributo de modernismo, sin reniegos antojadizos.

No hay datos ni atribución acreditada sobre quién fuera su

autor; pero basta examinar lo reconocidamente auténtico de Jorge Fernández en Sevilla, para atribuirle todo este grupo de imágenes, sin riesgo de engañarse. Basta mirar los apóstoles de la viga en el gran retablo de aquella Catedral, el san Juan y el san Pedro, por ejemplo, para convencerse: las barbas, lo cargado de párpados, los ropajes con profundas arrugas, todo son argumentos de convicción. Ahora bien, nada de Sevilla iguala en mérito a lo de Granada: quizá la importancia del encargo estimuló aquí las fuerzas del artista; quizá la diversidad de temperamento local puso en tensión su capacidad emotiva; porque es un hecho, entre los artistas que trabajaron en ambas ciudades, que lo sedante de la tierra baja repercutió en demérito para sus obras.

Sobre Jorge Fernández cayeron dos afirmaciones que pueden considerarse gratuitas, mientras un examen de la documentación que le concierne no las revalide. Ceán dijo [1] que nuestro imaginero era hermano del exquisito pintor Alejo Fernández, y de acuerdo con ello le da también el sobrenombre de Alemán. Esto último no lo hallo confirmado en documentos; lo primero, tampoco: alguna vez se les llama compañeros, mas entre ambos no aparecen relaciones familiares ni aun sostenidas [2]. Lo cierto es que Jorge había trabajado en Córdoba y Baeza [3]; que antes aún, en 1503, hizo doce figuras pequeñas, para el banco del retablo mayor de la Catedral de Toledo [4]; que en 1505 trató de concertarse para la imaginería del de Sevilla [5], y que, desde 1508 hasta 1533 por lo menos, residió en esta ciudad. Su obra toledana pueden ser ciertas espirituales figurillas, como trasuntos del natural, que flanquean los pilaretes de dicho banco, y allí, junto a Felipe Bigarny, tomó aquellos puntos de contacto evidentes que se observan entre las historias del mismo retablo y las del gigantesco sevillano. En éste son suyas la imaginería de la viga, las historias e imágenes grandes de los dos órdenes sotopuestos, y aun algunas del siguiente, hacia abajo, como la Anunciación de en medio; tocante al primer cuerpo, hay semejanzas entre la Adoración de los magos, obra de quien, al parecer, sería maestro suyo, el flamenco Dancart, y su similar granadina en la Capilla. Pue-

1. *Diccionario* (*de artistas*).—*Descripción de la Catedral de Sevilla*, pág. 40.
2. Giménez Fernández: *El arte en Sevilla*: *Alejo Fernández Alemán*.
3. Gestoso. *Diccionario de los artífices... de Sevilla*; t. I, p. 181; t. III, p. 102.
4. Zarco: Ob. cit.; pág. 54.
5. Giménez Fernández. Obra citada.

den atribuírsele los retablos de San Juan, en Marchena; de San Andrés, en Espejo y de Villasana, en el valle de Mena.

Dominico de Alexandre (Fancelli), escultor.

Su personalidad aquí en España va destacándose penosamente; ya hoy gira en torno de su obra maestra, por fin reconocida, y junto a él también se nos revela como protector el gran Conde de Tendilla.

Dominico, de familia de artistas, había nacido en 1469 en Settignano; aprendió a marmolero (scarpellino), y en Florencia consiguió avances, de que ignoramos los pormenores [1]. Indudablemente trabajó en Roma, donde obtuvo modelos para sus creaciones posteriores, y conformó su estilo con el de Andrea Bregno, gran renovador de las sutilezas ornamentales clásicas. Nada sabemos de sus primeras obras, ni de cómo entró en relaciones con España; sólo que dicho Conde le encomendó un mausoleo para su hermano don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla y Cardenal de España, fallecido en 1502. Destinábase a su Catedral; desarrolla forma de arco, lleno de relieves, figurillas y adornos, cobijando el sarcófago, todo ello a imitación del sepulcro que años antes hicieron en Roma Mino y el Dálmata para Paulo II: no ha recibido grandes elogios ni los merece [2].

Por una ligereza de Ceán Bermúdez [3], la paternidad de dicho monumento se adjudicó a un Miguel Florentín, y así viene corriendo. En realidad, maestre Miguel sólo se ocupó en hacer figuras decorativas de barro, desde 1517, y ni tuvo tal sobrenombre de Florentín ni puso mano en el sepulcro. Es lo cierto que en 18 de marzo de 1510, el cabildo de la Catedral deseaba retener al florentino que lo había hecho, para utilizarlo en su arte, y efectivamente, sigue un pago de imágenes «a micer Dominigo, imaginero», en 23 de diciembre del mismo año [4]. La compra de quince carretadas de mármol de Carrara, que nuestro escultor se había procurado en 7 de agosto de 1508 [5], sería para dicho sepulcro, cuyo epitafio hizo redactar el

1. Andrei: *Sopra Domenico Fancelli, fiorentino, e Bartolomeo Ordognes, spagnolo.*
2. Su reproducción en el *Bol. de la Soc. esp. de Excursiones*, 1917, pág. 53.
3. *Descripción de la catedral de Sevilla*; págs. 15 y 86. La bella laude sepulcral, quizá inédita, del canónigo Iñigo Mendoza, fallecido en 1497, aunque recuerde a Mino da Fiésole, no parece razonable atribuirla a Dominico.
4. Ceán Bermúdez: *Diccionario*; t. II, pág. 127.—Gestoso: *Dicc. de los artífices...* t. I, página 324.
5. Andrei: Opúsculo cit.

Conde al humanista Pedro Mártir de Angleria, en 7 de julio de 1509 [1].

Según costumbre, el maestro había venido a asentar su obra, desde Génova donde se labró hasta Sevilla, cuando se tomaron los acuerdos capitulares referidos; luego, fuése a Granada, y allí estaba para marcharse ya, en los últimos días de julio de 1511. Probablemente recibió antes el encargo de otro mausoleo, el del príncipe don Juan, que está en Santo Tomás de Avila (figs. 59 a 61), mandado hacer de mármol por la Reina en su testamento, y como en Granada estaba su retrato sacado del natural en pintura [2], se explica el viaje para copiarlo, si no es que tuvo por finalidad principal liquidar cuentas con el Conde de Tendilla. La noticia es de éste, en carta que había de llevar a la mano el escultor, para entregarla a Juan Velázquez, contador que había sido del Príncipe y testamentario de la Reina, diciéndole, entre otras cosas:

«Lo segundo es que maestre Dominico lleva la imagen del príncipe nuestro señor, que Dios aya; y yo no me contento della, porque es de mejor gesto que el que su alteza tenía; pero en fin, como él dirá, yo me dí por vençido y vi que él tenía razón. Lo que suplico a vuestra merçed es que a maestre Domingo tengo por un buen onbre y lo trate como a tal: por mi fee que lo es» [1].

El sepulcro en cuestión estaría concluído a fines de 1512, pues Dominico se preparaba entonces para venir acá nuevamente. Cobró, en efecto, su importe por cédula del Rey en Barcelona, a 21 de octubre siguiente [4], y aprovechó el viaje para vender sendas pilas de mármol blanco, destinadas al agua bendita en las Catedrales de Toledo y Valencia [5]. Lograría entonces, además, un encargo mucho más importante: el del sepulcro de los Reyes Católicos para su Capilla, con el que se justifican las 24 carretadas de mármol de Carrara, que ajustó en 11 de marzo de 1514 [6]. Su ejecución le ocuparía hasta 1517, en cuyo día 26 de marzo revalidó el testamento al em-

1. «Os enbio el letrero que se a de poner en la sepoltura del Sor Cardenal don Diego Hurtado, de buena memoria, para que me lo hagais en latin porque yo carezco de aquel lenguaje: *vos abscte.*» Cedulario del Conde de Tendilla, f. 106 v.

2. Los inventarios de la Capilla hasta 1827 consignan una tabla con san Juan Bautista y junto a él arrodillados el rey Fernando y el príncipe don Juan, y otra del Evangelista con la Reina y sus hijas. Después resultan perdidas.

3. Cedulario del Conde de Tendilla, f. 174.

4. Salvá: *Documentos inéditos*, t. 55.

5. Sanchís y Sivera: *La Catedral de Valencia*; pág. 560.—Sedano: *Datos...*; pág. 40: aquí se le llama Dominico xinovés; pero debe de ser el mismo. La fecha de este libramiento es de 14 de octubre; el de Valencia, de 12 de noviembre. Dichas pilas toledanas son las del crucero, con adornillos que no desdicen de los que Fancelli trazaba.

6. Andrei: Ob. cit.



Fig. 49.—GRANADA. Puerta de la casa de Zafra.

prender un último viaje a España [1]. De su presencia en Granada para colocar el sepulcro no queda memoria; sólo sabemos que celebró contrato en Alcalá, en 14 de julio de 1518, para hacer el del Cardenal Cisneros (doc. V), y luego, a fines del mismo año, su muerte.

Ya no hay duda tocante al autor del sepulcro de los Reyes Católicos. La realidad fué proclamada por Justi [2] y por Martí, quien adujo una prueba directa e irrecusable: la de expresarse en dicho contrato que el sepulcro de Cisneros había de exceder en bondad a los «del principe e rey e reina», según «lo que más a alcanzado de espiriencia después acá sobre los dichos bultos el maestro que los hizo, que es el que tiene de hacer éste» [3].

Las tres últimas obras realizadas por Dominico se resolvían conforme a un tipo único: el de sarcófago, usual desde la antigüedad, con aumento en su desarrollo, a modo de cama o túmulo, y puesta encima la figura yacente. La novedad que trajo Dominico fué darle un alzado de tronco de pirámide, en vez de la verticalidad acostumbrada, según precedente, al parecer único: el sepulcro de Sixto IV, obra del Pollaiuolo hacia 1490; pero con una amplitud en altura incomparablemente mayor, a la que deben estos otros su fisonomía especial, su monumentalidad progresiva, desde un mezquino tanteo en el sepulcro del Príncipe a la magnificencia del de sus padres (figs. 62 a 70). Después, al proyectar el de Cisneros, no supo sino repetirlo exactamente.

Sobre descripción y crítica del mausoleo real, tanto se ha dicho que no ha lugar a novedades. De uno a otro encargo Dominico perfeccionaba su técnica y pulía su estilo; aquellos grifos en ángulo, tan suyos por la garra de león sobre que posan, resultan insuperables ya en nuestro sepulcro (fig. 64); sus adornos tienen delicadezas que asombran; el medallón de san Jorge rebosa clasicismo (fig. 67); la cabeza del Rey parece retrato del natural, y puede serlo (fig. 62); mas lo que no entraban en Dominico eran ideas revolucionarias, manteniendo los ideales favoritos de su juventud, en línea con Benedetto da Maiano y Andrea Civitale, últimos representantes beneméritos de aquel arte enamorador de Ghiberti, desmedrado ya en fuerza de rebuscas, de una generación a otra. Nuestro artista, que se

1. Idem, íd.
2. *Miscellaneen...* : *Bartolomé Ordóñez y Domenico Fancelli*; estudio traducido al castellano por D. F. Suárez Bravo.
3. *Estudios...* pág. 63.

había resistido a efigiar feo al Príncipe, tampoco hizo por regenerarse tomando ejemplo de Miguel Angel, su amigo, con quien andaba en Carrara frecuentemente [1], pero cuyo influjo no se echa de ver en parte alguna de sus obras.

El rey Carlos y Fonseca.

Las rentas de la Capilla no eran pingües, y el rey Fernando, como buen administrador, lo tendría quizás en cuenta para no comprometerse en gastos excesivos. Pero muerto él y muerto Cisneros, la imprevisión y el despilfarro hacían la corte al nuevo monarca, y el Arte, que para triunfar en grande necesita de manos libres a todo evento, halló entonces propulsores de rumbo. Las iniciativas pudieron venir del rey Carlos; pero a su lado estaba un Fonseca, miembro de aquella familia despreocupada y ostentosa que llenó a Castilla de magnificencias timbradas con sus cinco estrellas de gules. Era el Contador mayor y testamentario de la reina Isabel, Antonio de Fonseca, futuro capitán general contra las Comunidades, aquel que afrentó su propia historia con el incendio de Medina del Campo; mas este final desgraciado no ha de oscurecer la gloria que le corresponde por su colaboración artística en la Capilla: la gran reja, el retablo, el mausoleo de los malogrados reyes Felipe y Juana, pinturas murales, no realizadas por desgracia, y más cosas surgieron en esta nueva etapa, y con ello se obtuvo aquel aire de preeminencia que enaltece el edificio sobre todos los demás castellanos de sus días. Fueron poquísimos años de actividad; pero justamente señalan el triunfo de nuestro Renacimiento, con los nombres gloriosos de Bigarny y Berruguete, Ordóñez y Silóee, Jacobo Florentino y Machuca. Junto a ellos abriéronse también camino los rejeros humildes, disputándose una colaboración honrosa.

Maestre Bartolomé y Juan de Cubillana, rejeros.

En 15 de junio de 1513, el Conde de Tendilla escribía a su hijo don Luis, que estaba en la Corte: «Di al Rey nuestro señor que en Jaen haze agora una rexa la iglesia, la más gentil que dizen que puede ser; y este maestro que la haze es muy buen onbre, allende de ser muy buen ofiçial. Yo le rogué que hiziese una muestra para la

1. Andrei: Ob. cit.

Capilla real, y hízola: sy tal se haze de hierro no a menester retablo. Sy manda su alteza que vaya allá el maestro, irá con el debuxo, y es muy convenible. El señor Cardenal le conoçe: mejor es que el frayle, aunque fué su disçiplo. Sy está dada a otro no le hagan yr en balde» [1].

El rejero de referencia, bien conocido, es un maestre Bartolomé, vecino de Jaén, cuyos datos alcanzan hasta 1545 [2]. De él sabemos ahora por esta carta, que aprendió su arte con fray Francisco de Salamanca, el famoso cartujo y dominico, sucesivamente, autor de nuestras primeras grandes rejas góticas. Lo que no se aclara es dónde ni cómo pudo Bartolomé trabar relación con Cisneros; en Alcalá tal vez. De esa tan gentil reja que hacía para la Catedral de Jaén no queda otro rastro; mas, en desquite, allí mismo, en Ubeda, Baeza, Andújar y acaso Linares, subsisten obras de su mano que acreditan la excelencia de su arte. Forjaba piezas de dificultad, aun hoy día, grande; repujaba con una blandura típica en él, e introdujo lo de honrar sus composiciones con escenas religiosas caladas, que justifican aquel dicho del Conde tocante a retablo.

No consta si don Luis hizo el encargo ni si Bartolomé presentó al Rey su dibujo; pero el hecho es que no tuvo efecto por entonces aquella oficiosa iniciativa. Cinco años después, a 20 de octubre de 1518, Fonseca celebró en Zaragoza un contrato con Juan Zagala y Juan de Cubillana, maestros artilleros de sus altezas, para labrar la gran reja de la Capilla, conforme a una muestra en pergamino firmada por ellos, que, según la explicación de condiciones, no difería de la reja actual sino por las escenas de la coronación que allí no se consignan, excepto el Calvario. Insístese en que toda su labor fuese «de obra romana»; en que había de dorarse, sobre campos plateados y metidos de colores, oro y plata, y estañarse otras partes, para que realzase la obra; se había de acabar en año y medio y por precio de 2.840 ducados de oro. En la escritura misma el rey Carlos entra en escena, prometiendo un complemento de paga, hasta 3.000 ducados, si la reja, «muy buena e perfecta», quedaba asentada para diciembre de 1519 [3]. Faltó dar fianzas, y bien fuese por ello o por otras razones, la contratación quedó, al parecer, sin efecto (doc. VI).

Juan Zagala desaparece, sin que sepamos otra cosa de él. En cambio, Juan de Cubillana resulta avecindado en Málaga y estante

1. Cartulario, fol. 269 v.
2. Gómez-Moreno: *Bartolomé, el rejero*; en la Revista *Don Lope de Sosa*: abril, 1923.
3. *Rev. de Archivos*: 1874.

en Granada a 30 de enero de 1521, cuando hizo constar ante notario, que él se había obligado a hacer los pilares de la reja de la Capilla, conforme a una muestra que estaba en la Corte, cuya obra tenía acabada y cobrada; mas, no habiéndose a mano dicha muestra, él daba su palabra de ir conforme a ella hechos, comprometíase a pagar cualquier menoscabo, si resultase cosa en contrario, a juicio de dos maestros, y puso por fiador a Bartolomé de Hermosilla, platero, allí presente [3] (doc. VII).

Si sobre la pista de esta escritura observamos las grandes pilastras corintias de la reja, se advierte una diferencia grande entre su labor y la del resto, por sus adornos repujados secamente, a fuerza de un repasado intenso por su haz, en vez de las morbideces típicas de maestre Bartolomé, y en cuanto a estilo y aun técnica se parecen a los de Vasco de la Zarza (figs. 71 a 74).

Cubillana fuése luego a Sevilla, donde hizo, de 1520 a 1522, una de las rejas laterales del presbiterio de aquella Catedral, juntamente con Diego de Udobro, imitando la del coro y sin permitírsenos puntualizar su colaboración [1]. Después volvióse a Granada: en 1531 acudió a Guadix para tratar de unos púlpitos para su Catedral, que luego hizo Francisco de Avila; desde 1534 labró una reja para la Universidad, que no subsiste, y se ocupó en la clavazón rica de muchas puertas, especialidad suya, hasta 1557 [2]. En la Alhambra tiene clavos de éstos, avenerados; los restantes, en iglesias, son de media naranja, con variedad de gallones, según pueden reconocerse en San Cecilio, el Salvador, San Matías y San Ildefonso. Simultáneamente aparece con igual nombre un habilísimo entallador y también artillero, trabajando para la Casa Real nueva de la Alhambra entre 1552 y 1560 [3]; le nacieron entonces varios hijos y murió en dicho último año [5]. No habrá dificultad en identificarlo con nuestro rejero, tal vez,

1. Archivo de protocolos de Granada. Oficio de D. José Beltrán; registro de Francisco Muñoz correspondiente a 1521, donde forman apéndice las escrituras de la Capilla y Hospital real, desde fines de julio de 1520 hasta fines de noviembre de 1521. Incorporado al archivo dicho oficio después del incendio de 1879, se salvó de perecer; mas no han sido utilizadas hasta ahora sus noticias.

2. Gestoso: *Diccionario de los artífices*; t. II, p. 369.—*Sevilla monumental*; t. II, páginas 218 y sigs.

46. Archivo de la Catedral de Guadix: actas capitulares.—Idem de la Universidad de Granada; ídem de la Alhambra y de Diezmos.

3. Archivo de la Alhambra.—Gómez-Moreno (padre): *Palacio del emperador Carlos V*; en la *Revista de España*, 1885.

4. Sta. María de la Alhambra: libros parroquiales.—Registro de escrituras de Gutiérrez; 1560, fol. 215.

El platero **Bartolomé de Hermosilla,** fiador de Cubillana, marcó piezas de admirable técnica en el repujado, según estilo italiano, como aprendido de los forasteros que trabajaban en la Capilla, especialmente Francisco Florentín, a quien más recuerda. Su labor dura de 1510 a 1532, y en el año inmediato había ya muerto [1]. Parece haber sido platero de mucho crédito a la sazón en Granada, y se conservan de su mano un copón en San José y un pie de custodia en Santa Fe.

Volviendo a la gran reja de la Capilla, es notorio que todo lo demás de ella se debe al maestro Bartolomé, pues lleva su firma, MASTRE BARTOLOMÉ ME FECI, relevada en el friso del primer cuerpo (fig. 71), y elevó memoriales al Rey donde se consigna, que el precio concertado por su hechura fué de 1.600 ducados, pero que luego se le mandó añadir ciertas cosas y que la hiciese muy cumplida y perfecta, pagándole lo que mereciese y sin atenerse al contrato (documento VIII). No obstante, una vez asentada la reja, lo que fué cerca de 1520 [2], en vano pidió su tasación y paga, ni aun apelando a la Chancillería, donde obtuvo una probanza que pasó al Consejo, y tuvo, por fin, que recurrir al Rey en súplica: éste pidió informes en 1534 (doc. IX), y no sabemos más. No merecía tan triste calvario el autor de la reja príncipe entre las españolas.

Quedan de gótico en ella los retorcidos varales con sus graciosas basas, los doseletes de las imágenes sobrepuestas a los pilares altos, y la riquísima cerradura. Todo lo demás es perfectamente romano, con ornatos de follaje, monstruos, figurillas desnudas, niños, etc., tan de concierto con lo del retablo de la Capilla misma, que pueden suponerse dados por la gente que trabajaba en él los dibujos de que Bartolomé se valiese, como también para las escenas de la Pasión y de los santos Juanes alineadas en el coronamiento, no mal dispuestas y aun evidentes plagios del retablo algunas de ellas (figuras 75 a 77).

Lo que constituye un problema es la traza de la reja en cuestión. Que no la haría maestre Bartolomé se infiere por el cotejo de sus obras gienenses, que aun siendo posteriores a lo de la Capilla, se organizan muy de otro modo, si bien concertando todas por la téc-

1. Archivo de Diezmos.
2. Antonio de Zaragoza, cantero, se obligó a hacer la basa de mármol negro de la sierra Elvira para debajo de la reja, en 18 de agosto de 1520, dando por fiador a Francisco de Godios, también cantero. Libro de escrituras de Francisco Muñoz, fs. 868 y 876 v.

nica de forja y de repujado, figuras humanas en grande y varales retorcidos y anudados sobre basas góticas. Otra cosa es la reja del coro de la Catedral de Sevilla, hecha desde noviembre de 1518 a 1523, por fray Francisco de Salamanca y fray Juan, su compañero [1]: la igualdad entre ambas, por su basamento con balaustres a modo italiano, sus anchas pilastras corintias y sus varales retorcidos con las basas góticas consabidas, obliga a reconocer que la una reja es copia de la otra. Pero, como en el estilo habitual de los frailes tampoco asoman tales miembros, queda en hipótesis si la iniciativa partiría de Juan Zagala, o de quien fuese el diseño a que se refería el contrato de Zaragoza, fechado en 20 de octubre de 1518, donde se alude precisamente a lo dicho. Bartolomé pudo anular el tal contrato mediante una puja, cediendo a Cubillana parte de la obra, y por su lado los frailes aprovecharse del nuevo modelo.

Acabada la gran reja, Bartolomé se empeñó en un nuevo contrato, a 18 de febrero de 1521, para hacer tres más con destino a la Capilla: la una alrededor del sepulcro de los Reyes Católicos; otra para la capilla frontera de la puerta principal, cuya advocación es de la santa Cruz, y la última para el arco de paso a la entonces Catedral, antes Mezquita mayor y ahora Sagrario, a los pies de la Capilla; todas tres en año y medio, acabando por la del sepulcro, y por precio de mil ducados de oro, más el hierro necesario, sin dar muestras ni imponérsele condiciones, sino que las tenía de hacer a su albedrío y elección (doc. X).

Es creíble que este contrato no fué válido: la reja para el sepulcro no llegó a labrarse, puesto que una de madera ocupaba su lugar, a la que se pusieron clavos, para defensión de aquél, en 1559, por mandato de la Reina gobernadora [2]; la de los pies de la Capilla estaba por hacer aún, según cierta real cédula, en 6 de diciembre de 1526 [3], y sobre la de la capilla de la Cruz se otorgó nuevo contrato, según veremos. Además, la lucha que maestre Bartolomé hubo de sostener sobre el pago de su gran obra, no logrado aún en 1534, como se dijo arriba, justifica el incumplimiento de dicho contrato y que no trabajase más para el Rey.

1. Gestoso: *Sevilla monumental*; t. II, p. 263 y sigs.—Su basamento de mármol se hizo en 1522, por el cantero Sebastián de Lizana, que andaba en Granada como criado de maestre Francisco Florentín, y otros.
2. Archivo de la Capilla: libro de inventarios.
3. «Y asimismo que a la parte de la dicha iglesia mayor, en el arco que por nuestro mandato se hubo abierto, se ponga una rexa, cual los dichos testamentarios ordenaran.» Archivo capitular de la Catedral; tomo III de Varios.



Fig. 52.—Granada. Portada de la Capilla real, hacia el norte.




Figs. 53, 54.—Capilla real de Granada. Imágenes de la puerta occidental.



Fig. 55.—Capilla real de Granada. Jamba de la portada principal.



Fig. 56.—Parte superior de la misma portada.





Figs. 57, 58.—Imagen y cabezas del grupo principal en dicha portada.





Figs. 59, 60.—AVILA. Sto. Tomás.—Pormenores del sepulcro del príncipe don Juan.



Fig. 61.—Estatua yacente del príncipe don Juan en Sto. Tomás de Avila.

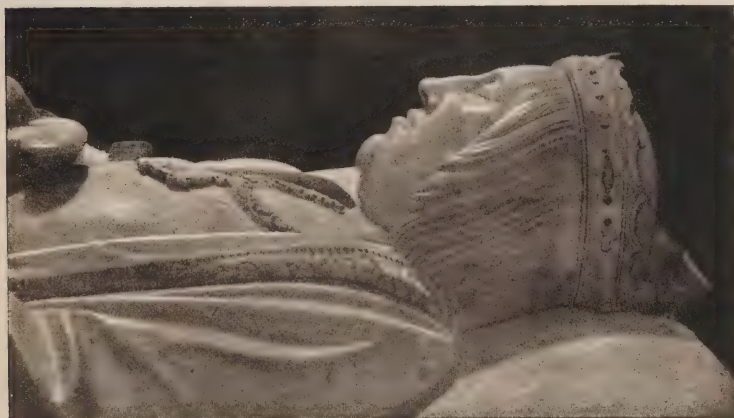


Fig. 62.—Busto yacente del rey Católico en la Capilla real de Granada.



Fig. 63.—GRANADA. Capilla real. Estatuas yacentes de los Reyes Católicos.



Fig. 64.—Angulo del sepulcro de los Reyes Católicos.






Figs. 65 a 68.—Pormenores del sepulcro de los Reyes Católicos.





Figs. 69, 70.—Del sepulcro de los Reyes Católicos.



Figs. 71 a 73.—Granada. Capilla real. Pilares de la gran reja.



Fig. 74.—Granada. Capilla real. Parte del cuerpo principal de la gran reja.



Fig. 75.—Capilla real: Zócalo de la gran reja.



Fig. 76.—Paño central de la gran reja.



Fig. 77.—Parte alta central de la gran reja.

No obstante, la reja de la otra capilla lateral u hornecina, debajo del coro, a juzgar por su estilo, corresponde a dicho maestro, aunque desmerezca mucho por su mala traza, descuidos y remiendos. Tiene pilastras jónicas, a dos haces tan sólo; encima, otras muy cortas; simples frisos coronando ambos cuerpos; varales retorcidos, con ligazones en el alto; un escudo imperial y penacho con monstruos y candeleros (figs. 78, 79). Podrá referirse a ella un contrato, otorgado en 14 de julio de 1521, por **maestre Daniel**, vecino de Granada, y **maestre Benito**, su hermano y también cerrajero, como fiador, sobre hacer una verja, o más bien acrecentar la que estaba en la capilla de San Francisco de la Alhambra, para colocarla en «la capilla de la Cruz que está en la Capilla real», en mes y medio y por 15.000 maravedís (doc. XI). Ello se aviene mal, ciertamente, con la escritura de maestre Bartolomé arriba citada; mas, supuesto ya su incumplimiento, cabe pensar que esta otra sí se llevó a efecto, aunque más tarde fuese quitada de su sitio la reja que nos ocupa, sustituída por otra espléndida, y relegándola al lugar más secundario en que hoy la vemos. Los empalmes y chapucerías aludidos pueden ser indicios de dicha última traslación y del anterior arreglo, cabiendo admitir que se añadiese el escudo imperial y un tercio de lo restante, dado que el arco del convento de San Francisco mide 3,90 m. de luz, y el ancho actual de la reja es de seis metros.

La de dicho convento consta que fué pagada, con cargo a la Capilla real, en 1512 [1]. Pudo hacerla maestre Bartolomé, y pudo entonces y allí en la Alhambra conocerlo el Conde de Tendilla, dando ocasión al encargo que motivó su carta. Ello supuesto, la tal reja puede servirnos para conocer el grado de romanismo alcanzado por dicho maestro en fecha tan temprana, lo que no es inverosímil. Los frailes y Juan Francés habían hecho ya rejas análogas; en el mismo convento de la Alhambra, al agrandarse su capilla mayor, antes de dicho año, se añadieron techos con talla y pintura enteramente romanas; en 1513 Francisco Hernández pintaba conforme al mismo estilo la armadura de la sala del Cabildo de la Ciudad [2], y ya estaba hecha también la capilla de los Mártires en el Corral de Cautivos, cuyo retablo fué obra de seductor italianismo, como puede juzgarse por las tablas que luego estudiaremos.

1. «En agrandar la iglesia de sant Francisco del Alhambra e solarla e dorar las capillas e hazer la rexa e otros gastos, 393,724 mrs.» Cuentas de 1512: Arch. de la Capilla; c. 3.°, leg. 24; n.° 1.
2. Libro 3.° de actas del Ayuntamiento.

De maestre Daniel hay datos insignificantes, entre las fechas de 1517 y 1518. Su hermano Benito hizo una reja, en 1522, para el camino o calle del presbiterio al coro en la Catedral vieja, y diez años después casaba a una hija [1].

La reja de la capilla de la santa Cruz, frente a la puerta principal, aquella reja que sustituyó probablemente a la susodicha, desarrolla un fuerte avance de romanismo, en comparación con la grande, si bien queda por bajo de ella en gracia y sentido decorativo, así como resulta desairada su coronación; y en cuanto a una de sus cerraduras, la gótica, pudiera ser postiza. Nótese que las columnas, redondas y con adornos distribuídos en cuatro calles, y los balaustres, torneados y con hojas, copian el cuerpo alto de la reja del coro en la Catedral de Sevilla (figs, 80 a 83). La otra reja, en el tránsito de hacia el Sagrario, tiene pilares macizos con adornos cincelados, balaustres, frisos y coronación con las armas imperiales; todo ello muy galano y semejante en estilo a lo de maestre Bartolomé (figs. 84, 85). Aun hay otras dos rejas, en las capillejas colaterales de dicho tránsito, con varales retorcidos, excepto dos en forma de balaustre, como los de la reja de la Cruz; friso bien repujado y penacho de valiente labor y estilo, algo tocado ya de influjos de Silóee, probablemente (fig. 86). Cabe sospechar que, por lo menos las dos primeras rejas, se deban a un mismo artífice, y aunque Cubillana, después de su estada en Sevilla, volvió a esta ciudad en 1531, si no antes, como va dicho, no hay bastante fundamento para atribuírselas, ni tampoco a los demás rejeros granadinos a que alcanzan nuestras noticias; por ejemplo, el aludido Francisco de Avila, que siguió trabajando hasta 1548.

Felipe Bigarny y Alonso Berruguete.

Era tradición local que el primero, es decir, Felipe de Borgoña, hizo el retablo principal de la Capilla [2]. Documento que así lo acredite no es conocido; pero el artista residió en Granada, como vecino de ella, en 1521, por lo menos; y antes, a 7 de enero de 1519, resulta en Zaragoza [3], donde es muy verosímil que se celebrase el contrato,

1. Archivos de la Catedral y de protocolos.
2. «El retablo es de grandíssimo valor, assi por la materia como por el arte: hecho por el maestro Felipe de Borgoña, que basta para encarecer lo que es.» Bermúdez de Pedraza: *Antigüedad y excelencias de Granada.* 1608 (pero aprobada en 1602), f. 82.
3. Abizanda: *Documentos para la historia artística y literara de Aragón*; t. II, p. 253.

estando allí la Corte, para dicho retablo, cuya labor le ocuparía de 1520 a 1522, año este último en que anduvo por Avila y Burgos. Aun pueden aducirse más circunstancias: en efecto, sabemos de un pobre colaborador suyo, **Andrés de Solórzano**, entallador [1], que hizo testamento en Granada, estando enfermo, a 17 de setiembre de 1521, y declaraba, «que me deve maestre Felipe, entallador, vecino desta dicha çibdad, cierta cuantía de maravedís, de cierto tiempo que he trabajado con él, que no me acuerdo qué tanto es». El mismo Felipe tenía en su poder una espada de dos manos, propia del testador, y por último lo nombra su albacea, juntamente con maestre Francisco Florentín, cantero, que labraba en la Capilla junto a nuestro Felipe. Por testigos figuran Antonio de Plasencia, pintor, el entallador Bernal Miguel y el cantero Juan Zorrilla (doc. XII). Otro dato es la partida de bautismo, en 5 de febrero del dicho año, de «Catalina, esclava de maestre Sebastián; padrinos, maestre Felipe de Borgoña e maestre Bernal» [2]. Este último quizá sea el Bernal Miguel de antes, por lo demás, desconocido. Tocante a Sebastián, si es el apellidado Alcántara, cantero, no puede asegurarse.

Felipe vuelve a sonar dentro de la Capilla, dando traza para los antepechos del altar mayor, que hizo el aludido Francisco Florentín; figuran también a su lado el entallador Martín Bello, amigo de Solórzano, maestre Jacobo Florentín, escultor y pintor insigne, cuyo estilo ornamental no se vislumbra en dicho retablo — salvo en unos cachos de pilastras, puestos por zócalo de mala manera en alguna restauración —, y por último Alonso Berruguete, respecto de quien se suscita un problema bien sugestivo.

El estaba en Zaragoza, de vuelta de Italia, cuando contrató, a 20 de diciembre de 1518, el sepulcro del Gran Canciller Selvagio, privado de Carlos, que acababa de fallecer [3]; luego, a 7 de enero inmediato, estando aún allí la Corte, celebró contrato de compañía con maestre Felipe de Borgoña, imaginero, para llevar a medias, partiendo ganancias, toda obra de pintura, escultura o mazonería que tomasen a hacer durante cuatro años [4]. Berruguete a la sazón traía pendiente con Fonseca un encargo de pinturas para la Capilla (doc. XIII), de suerte que ambos artistas habían de trabajar en

1. No puede comprobarse si éste será el Solórzano, entallador, que hizo algunas labores en el retablo mayor de la Catedral de Toledo en 1503. Zarco, tomo I, pág. 57.
2. Bautismos de la parroquia de la Magdalena; libro I, fol. 23.
3. Abizanda; Ob. cit.; t. II, pág. 254.
4. Idem, íd., pág. 253.

Granada, y allí, en efecto, los encontramos. De Felipe ya va dicho lo que se sabe; de Berruguete hay nuevo contrato sobre las mismas pinturas, estando en la Capilla, a 24 de setiembre de 1521 (doc. XIV), y hasta 22 de mayo de 1523, día en que celebró otro en Valladolid [1], no vuelve a tenerse noticia suya. Una vez de regreso el Emperador, allá iría Berruguete con la Corte, como siguiente de ella, pintor y criado de su majestad, según se titulaba.

El retablo de la Capilla real va organizado con sujeción al arte que modernamente llamamos plateresco; es decir, el estilo romano, según se entendía por los decoradores lombardos a principios del siglo XVI, y tiene su precedente en el de la Catedral de Palencia, que maestre Felipe hizo en Burgos hacia 1505 [2]. La característica de éste, en cuanto a composición, es su mezquindad, y así son las demás creaciones dimanadas del mismo foco. Forment, en Poblet, no derogó tampoco la menudencia de la imaginería religiosa encuadrada por primores de talla romana, invalidándose el ejemplo de las grandes historias góticas; por ejemplo, las de Hans, en la Seo de Zaragoza, imitadas por él mismo en el Pilar y en Huesca. El miedo a la imaginería corpulenta persistió, en general, hasta después de mediado el siglo XVI; Berruguete algunas veces traspasó grandemente aquel tamaño *académico* en boga; pero el éxito primordial y mayor de la innovación se obtuvo en el retablo de la Capilla (figura 87).

Se debería ello a Berruguete? ¿Fué su sentido escultórico, harto más vivo en él que en maestre Felipe, la causa del grandioso y emocionante desarrollo de escenas implantado en nuestro retablo? Que hubo aquí un agente superior a lo que Felipe solía dar de sí, parece indudable. Basta mirar a la imagen del Bautista: el Borgoñón había consolidado un tipo, que repitió en Salamanca, Palencia, Toledo acaso, Burgos, etc., siempre el mismo, con vestidura de zalea y señalando al Cordero puesto sobre un libro; pero nada tiene de común con la nerviosa y arrogante imagen de la Capilla (figura 88). Los grupos del Bautista descabezado (figura 89) y del Evangelista en la tina son de una sobria pujanza, que aun crece en el otro de Cristo llevando la cruz (fig. 90); y nótese que siempre son fieros esbirros quienes dan la nota trágica y aguda de naturalismo que los hace inolvidables. Aun entre figuras sueltas, los Evangelistas,

1. Martí y Monsó: *Estudios...*, p. 133.
2. Salvá: *Documentos inéditos*; tomo 55.

que recuerdan actitudes de la Sixtina, sobre todo (figs. 91, 92), y los ecuestres relieves de san Jorge y Santiago (figs. 155, 156) rebosan una vehemencia, una intensidad expresiva, una gallardía de acento clásico, que nunca mostró Felipe. Nada nos autoriza para creer que Berruguete pusiese allí su mano; pero acaso guió la de su compañero y supo revolucionarlo, aunque pasajeramente. La presencia también de Jacobo Florentino en la Capilla; sus grandes dotes escultóricas, que luego apreciaremos; su fama como diseñador, y su compañerismo con Miguel Angel, hacen muy verosímil, más que respecto de Berruguete, una colaboración suya en esta obra, ya personalmente, ya dando dibujos o bocetos, y ello para una mitad del retablo tan sólo.

Hay discrepancias, en efecto, que parecen confirmatorias en él de una repartición de trabajo: el san Juan Evangelista de en medio empareja mal con su compañero; la Piedad resulta inexpresiva y torpe; la Virgen del Calvario desmerece (fig. 93); así, también, todo el banco, excepto el rey joven, que parece retrato del Emperador (fig. 94); así, los santos Padres, figuras todas pobremente concebidas y monótonas. Mejor se defiende el sotabanco, presentándonos en bajorrelieve la entrega de Granada, el bautismo de los moros y dos maceros arrodillados: es donde más claramente se observa la técnica de maestre Felipe, así como en la Salomé y en unas estatuas reales orantes, que luego presentaremos en la sacristía (figs. 153 a 156). La talla decorativa es muy repetida y pobre de temas, pero bella y de absoluto italianismo, dándose granadas por todas partes como nota local.

Por último, las encarnaciones y estofado merecen elogio, por un arte especial en la imitación de brocados y opulencias de tono admirables. Esto pudo dirigirlo maestre Jacobo, pero lo harían **Antón de Plasencia** y **Alonso de Salamanca**, según consta de obras análogas para la Capilla. El primero resulta casado en Granada con Leonor Díaz en 1517 [1]; el año anterior pintó unos escudos de armas, para el recibimiento del cuerpo del Rey Católico [2], y fué testigo del testamento de Solórzano; el segundo trabajó mucho allí mismo, desde 1508 a 1543, dorando y estofando retablos y piezas menudas para las iglesias [3], e hizo un pendón con las armas de la Ciudad, juntamente con el flamenco Pedro de Cristo, en 1516 [4]: nada se conserva.

1. Archivo de protocolos: Juan de Soria, f. 696 v.; sobre arriendo de tierras.
2. Libro 2.° de actas del Cabildo de la Ciudad.
3. Archivo de Diezmos.
4. Libro citado del Cabildo de la Ciudad.

Es una desgracia que la mísera documentación, escribanesca en absoluto, de que nos valemos, no permita vislumbrar cómo se llevarían el Borgoñón y Berruguete durante su compañía; lo presumible es que acabasen mal. Aquella dureza con que años más tarde juzgó Felipe el retablo de San Benito en Valladolid, que tan ufano tenía a su consocio, quizá trasparente un rescoldo de querellas profesionales[1]. Berruguete, desgraciado en sus primeros encargos de pintura, e impuesto en el arte de hacer retablos, gracias a su asistencia mientras se labró el de la Capilla, tal vez buscaría el desquite disputando trabajo al otro, que explotaba como nadie su crédito de imaginero en Castilla. Lo cierto es que aquel retablo de San Benito, y no obstante el regateo sospechoso de sus tasadores, constituyó la proclama de méritos de Berrugute, sobre que se basó su actuación futura y en definitiva su triunfo.

Estando en Zaragoza, él había merecido del rey Carlos título de pintor suyo, y por regia iniciativa quizá, trató Fonseca de enriquecer la Capilla con pinturas de su mano, al fresco y sobre fondos de oro, imitando mosaicos, según la costumbre italiana. Nueve historias habían de ir alrededor del retablo principal con asuntos de la Pasión, y seis en la capilla de las reliquias, adjunta a la sacristía, con escenas bíblicas, debiendo de acabarse todas en el plazo de un año. El borrador del contrato para ellas ha mucho tiempo que se publicó, mas como allí se nombra Francisco al artista, siempre hubo dudas sobre su identificación, injustificadas desde luego (doc. XIII). Ahora todo queda en su punto, merced al hallazgo de un segundo contrato, celebrado en la Capilla a 24 de setiembre de 1521, que lleva al pie la firma bien conocida de Alonso. En él se reitera lo concertado en Zaragoza, pero sólo tocante al Relicario, especificando que en los lunetos de sus lienzos, desde la cornisa, donde iba un letrero, hasta los formaletes de la bóveda, se representarían el Juicio, el Diluvio y el paso del mar Bermejo, y debajo, hasta el altar y cajoneras, otras pinturas a gusto del artista. Como la Capilla carecía de fondos para pagar esto, en la misma escritura se comprometían el Capellán mayor y un regidor de la Ciudad a solicitarlos del Rey (documento XIV).

Berruguete fué a Granada ilusionado con el favor real, que tomaba cuerpo mediante los tratos de Zaragoza. En Granada co-

1 Bosarte: *Viaje artístico... de España*, págs. 359 y sigs.

menzó su trabajo, dibujando dos cartones, del Diluvio y el Descendimiento, para dichas pinturas, y acaso llevaría consigo a Jacobo Florentino y a Machuca para que le ayudasen. El contrato de 1521 hacía solidarios de su compromiso a los gerentes de la Capilla; pero tampoco dió resultado. Entonces Berruguete mismo suplicó al Rey que arbitrase recursos para llevar a cabo su obra y, aludiendo a otro concierto hecho con el secretario Ondárzegui, añadía que, a más de dichas pinturas, había de labrar dos retablos para los altares del crucero hacia oriente, con historias de bulto al natural, figurando el Descendimiento de la cruz y Piedad, en el uno, y Cristo a la columna y una Caída con la cruz, en el otro (doc. XV).

Este memorial quizá fuese presentado al Rey estando en Logroño, en setiembre de 1523: entonces obtuvo Berruguete ser nombrado escribano del Crimen en la Chancillería de Valladolid, y allá se fué a desempeñar su oficio; pero hubo de venirle grande. En noviembre de 1525 solicitó y obtuvo del Rey poner un sustituto, y sobre lo mismo se expidió otra real cédula en Sevilla, a 14 de abril de 1526 [1]. Con la Corte iría desde allí a Granada pocos días después, y entonces reiteró por dos veces su demanda de paga para seguir pintando lo de la Capilla, mostrándose impaciente y airado al fin (documentos XVI, XVII). Todavía se brindaba a hacer los retablos que faltaban y aderezar los bultos de la reina Isabel: fué todo en vano. El Emperador no consta que mirase más a Berruguete, y éste cesó de titularse pintor suyo y andante en la Corte.

Bartolomé Ordóñez, escultor.

Es el compañero de Silóee, cuando muchacho, quizá en el taller de Felipe de Borgoña y allá en Burgos, su patria. Luego, trasladóse a Italia, llegando a constituirse en la más firme y gloriosa encarnación española del Renacimiento, en nuestro escultor amablemente clásico por excelencia. Su obra maestra llegó a Granada tal vez antes que Silóee; pero la desgracia del autor, muerto en plena floración de su genio, alcanzó también a ella, sin que valiese por modelo ante las generaciones sucesivas de artistas, olvidada, como olvidado en absoluto llegó a quedar Ordóñez, siendo punible que yazgan aún sin publicar sus más bellas creaciones.

1. Martí y Monsó; *Estudios...* págs. 118 y 119.

Las iniciativas artísticas del rey Carlos, ya en Barcelona desde febrero de 1519, tocaron a perpetuar la memoria del padre muerto y de la madre loca, mediante un sepulcro que eclipsase en magnificencia al de sus regios abuelos y destinado también a la Capilla real, donde habían de ir a juntarse todos los muertos de la familia. Antonio de Fonseca intervino en su ejecución; para lograrla no fué un artista italiano quien obtuvo el encargo; allí estaba nuestro burgalés, regresado de Italia, y de quien podían admirarse ya magníficas decoraciones en el coro de aquella Catedral. Confiósele además entonces otro sepulcro, el del Cardenal Cisneros, que Dominico di Alessandro dejaba sin hacer a su muerte [1].

Cuando moría también Ordóñez, entre 5 y 10 de diciembre de 1520, en Carrara, estaban casi terminados ambos sepulcros y en marcha otros encargos de parte de Fonseca. Sorprende la actividad del artista burgalés; pero, aun supuesta ella en grado máximo, era imposible realizar tal cantidad de labor sin prisas y sin la colaboración de muchos marmoleros, como, en efecto, andaban en su taller. Bajo tales condiciones la personalidad del maestro había de diluirse más o menos, pero siempre con demérito de las obras; no obstante, el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca lleva el sello de su estilo con persistencia; sólo en figuras repetidas simétricamente, el original y la copia se destacan. Así, la invención de los monstruos humanos agrupados con niños, en las esquinas del mausoleo, corresponde a Ordóñez; pero su mano sólo produjo el de hombre con aspa y eslabón y el femenil con yugo y granada (figs. 95, 96); de los niños asidos a carteles, él hizo los de la cabecera (fig. 105) y el de la izquierda hacia los pies; de los ángeles que tienen los festones laterales con escudos dentro, es suyo el más próximo a san Juan Evangelista; de las Virtudes parecen mejor las del costado derecho, con aquellas facciones menuditas que Ordóñez daba siempre a sus hembras (figs. 97, 98), y entre los medallones culminan los del Descendimiento y Oración del huerto, aunque también los otros dos sean de su mano (figs. 99 a 101). Haber restituído el monumento a la verticalidad usual en los de su tipo, fué también innovación suya, pues el proyecto de Dominico para el de Cisneros mantenía la forma piramidal, y asimismo añadió encima el sarcófago exento, sobre que descansan la figuras reales (figs. 102, 103), demasiado en alto para lucir bien;

1. Andrei: opúsculo citado.



Fig. 78.—GRANADA. Capilla real: reja de una capilla, debajo del coro.



Fig. 79.—Parte central de la misma reja.



Fig. 80.—Granada. Capilla real: reja de la capilla de la Cruz.





Figs. 81, 82 —Partes de la reja anterior.



Fig. 83.—Parte central de la reja anterior.



Fig. 84.—GRANADA. Capilla real: reja de paso al Sagrario.



Fig. 85.—Parte alta de la reja anterior.

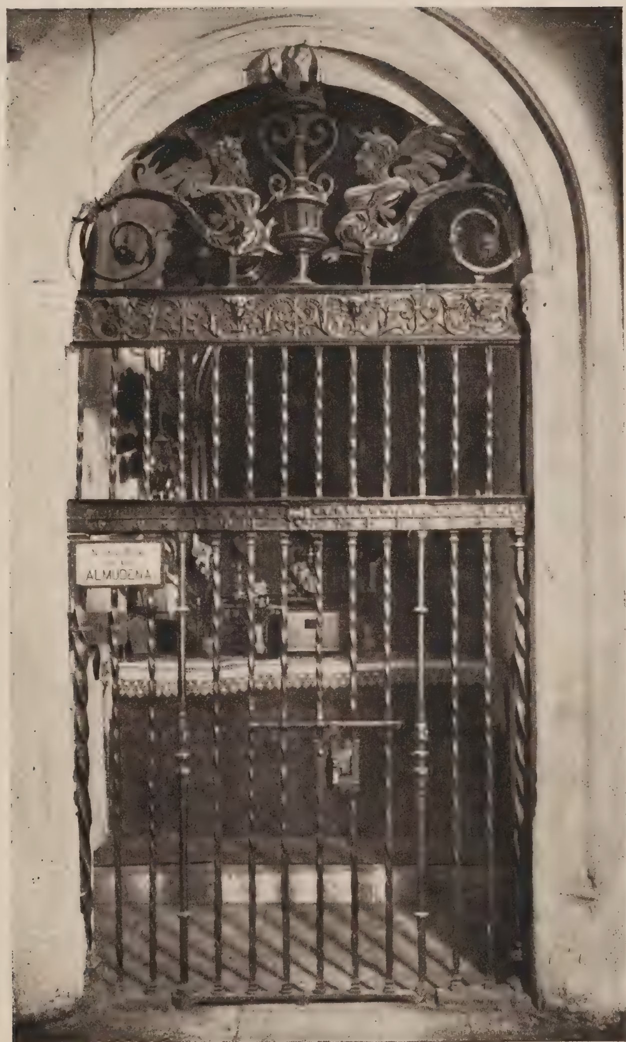


Fig. 86.—GRANADA. Capilla real: reja de una capilla, a los pies.

pero el rostro de ensueño ideal que atribuyó a la pobre loca es un encanto (fig. 104). De las imágenes sedentes en las esquinas, el san Andrés marca en qué grado asimiló el arte de Buonarroti nuestro Ordóñez, así como el Bautista, la contención con que moderó exageraciones de musculatura, probando que él no perdía de vista la realidad natural, y que sobrepuso al fetiquismo buonarrotesco su estudio (figs. 106, 107).

Las imágenes de san Juan Evangelista y san Miguel quedaron solamente desbastadas a la muerte de Ordóñez y revelan la intervención de otra mano menos valiente [1]; pero donde esta colaboración se acusa mejor es en los pequeños relieves, casi escondidos tras de dichos santos, con escenas alusivas a los mismos: hay unos muy relamidos, y otros con figuras macizas, expresivas sin afectación, clásicas, conforme al gusto de Ordóñez; así, por ejemplo, la mujer del Zebedeo con sus dos hijos muchachos (fig. 108), y Andrés echando las redes. Si comparamos los sepulcros de ambas parejas de reyes, hallaremos que el de Fernando e Isabel corresponde al ideal del siglo XV, con su amable compostura, en busca de perfecciones; mas el de Felipe y Juana entra en el XVI, retador, inquietante, a ratos blando en demasía, para reaccionar con brusquedades de fuerte humanismo.

En el sepulcro de Cisneros, harto más deteriorado que los de la Capilla, solamente el san Jerónimo vibra con acentos de Ordóñez (fig. 109). En el trascoro de Barcelona, los dos relieves suyos descuellan muy por encima de las estatuas exentas de santa. Eulalia y san Olaguer, también de su mano, aunque no se haya dicho, acreditándose el juicio de Francisco de Olanda, que lo pondera como águila en el bajorrelieve [2]. Pero donde pueden tasarse las dotes de Ordóñez para la estatuaria es en el grupo de la Virgen con Jesús en brazos y el Bautista a los pies, que desconocido e inédito guarda la Catedral de Zamora [3] (fig. 110). Asimismo, si los aludidos relieves marmóreos ponen de manifiesto sus atrevimientos de perspectiva, su opulencia y fogosidad, con primacía tal vez no superada por ningún coetáneo suyo, todavía en la misma Catedral de Barcelona, los cabezales de la sillería del coro, tallados en roble, nos revelan la mano del maestro actuando con la libertad y frescura que lo expedito de

1. Campori: *Memorie biographiche degli scultori... di Carrara*; p. 348.
2. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias*, p. 120.—Justi: estudio citado.
3. Procedente del monasterio de jerónimos de la misma ciudad; su alto 1,21 metro.

su material permitía. Todo allí es admirable: grutescos y arquitectura, composiciones y figuras sueltas; pero descuellan los tableros donde se efigian la calle de la Amargura, Cristo sepultado por ángeles, encantadora escena que hace pensar en Donatello, y el quebrantamiento del Infierno, cuadro de acento épico y magistral en grado sumo (figs. 111 a 114) [1]. Sin embargo, allí está todo menospreciado, sin mirarse, y sin que glorias tales de nuestra escultura merezcan una sola reproducción ni una frase de elogio.

El sepulcro de Felipe y Juana se llevó a Granada poco después de 1526, pero quedaron depositadas sus piezas en el Hospital real; primero, porque estando viva ella era imposible la exhibición; luego, por descuido de todos. Aun el cuerpo de la infeliz reina no fué a juntarse hasta 1574 con el del marido, que allí estaba desde 1526. En 1562 se habían hecho cajas, por el escultor Antonio de Leval, para guardar las veinte y cinco piezas que constituían el sepulcro [2], cuyas mutilaciones se reconocieron en 1592, desaparecidas ya dichas cajas [3]. A todo esto, las contiendas entre el cabildo de la Catedral, que pretendía anexionarse la Capilla y aun llevarse los cuerpos reales, y los capellanes, defensores de lo estatuído, se desarrollaban con carácter de pleito, sin que Felipe II lo zanjase; antes al contrario, en poco estuvo que hiciese trasladar los restos de sus abuelos, como los de la madre, hermanos y primera esposa, al frío panteón escurialense, después de yacer en la Capilla granadina. Por fin, en 1602 se decidió la colocación del sepulcro en ella; discutióse en la Corte el modo de contraponerlo al de los Reyes fundadores; fué removido éste de su posición central y quedaron cual hoy se hallan [4].

1. Obtuvo ha muchos años estas fotogafías a mi ruego D. F. Suárez Bravo.
2. Archivo de la Capilla real: contaduría. En un libro de visitas.
3. Biblioteca Nacional: ms. B. 101.
4. El plano adjunto (fig. 51) presenta la disposición antigua, con dos túmulos provisionales de madera a los lados del sepulcro de los Reyes Católicos. Dibujólo el arquitecto Ambrosio de Vico, como ilustración del informe a que alude la nota anterior, y existe en la Capilla por donación de mi padre.

La escuela Granadina.

Todas las obras presentadas arriba, o bien llegaron a la Capilla hechas de afuera, o su labra fué como fugaz meteoro en la atmósfera local, saturada de miasmas con exceso para que el gran arte lograse allí espontáneas floraciones. Varias industrias, la de sederías sobre todo, prosperaban en grande; pero esto era cosa de la población morisca, rebelde a lo figurativo por prevenciones ancestrales. Sería necesario que la prole de los aventureros castellanos, explotadores del país, afinase su educación, y que antes el elemento directivo sugestionase con la exhibición de obras artísticas a porfía, trayendo maestros y operarios, para que junto a ellos dicha juventud, vigorizada espiritualmente ya, sintiese estímulos de aprendizaje.

Así fué destacándose entre la turba de advenedizos un núcleo de artistas, que plasmaban el ideal de reconstrucción cristiana en centenares de parroquias, decenas de conventos, catedrales y colegiatas, casas de tipo castellano, palacios, etc.; y al frente de toda esta remoción exótica, tumultuosa, que representaba una última fase de reconquista, la Capilla real daba tono con la excelsitud de sus adornos, llegando a ser, poco a poco, sus artífices fautores de una escuela, émula de las otras ya florecientes en Sevilla, en Toledo, en Burgos.

Pedro de Morales, cantero.

Su residencia en Granada se acredita desde el susodicho reconocimiento de la Capilla en 1509 hasta 1526. Quizá fuese hijo de un **Alonso Martín de Morales**, maestro mayor de las obras del Arzobispo y de la Ciudad en 1495 [1], a quien pueden atribuirse, por consecuencia, la Catedral primitiva, que luego fué convento de San Francisco, y lo de San Jerónimo en sus comienzos. Dicho Pedro de Morales fué maestro mayor de la Catedral de Guadix, desde 1511 [2]; de la de Sevilla en 1512, sustituyendo a Rodríguez, por motivo del

1. Libro de registros públicos de escrituras, en el Archivo municipal; folios 228 v. y último.
2. Su archivo: actas capitulares.

hundimiento del cimborio [1], y alarife de Granada desde 1513 [2]. En 1518 se le hizo ir a la Corte, para tratar con el Arzobispo sobre traslado de la sacristía de la Catedral [3], y en 1520 pujó a Jacobo Florentino y a Sebastián de Alcántara la obra de los pasamanos del altar mayor de la Capilla, que habían de ser de piedra caliza, con labor de claraboya y conforme a una muestra que él mismo hizo (doc. XVIII). No se llevaron a cabo, como luego diremos; pero da idea tal vez de lo proyectado el otro pasamano del coro, con molduraje igual, pilares y dos tipos de labores caladas en los paños, de gusto romano, aunque no muy selecto uno de ellos (figs. 115, 116). Cabe pensar si se aprovecharían allí algunas partes que Morales comenzase a labrar conforme a dicho contrato.

Jacobo Florentino (el Indaco).

Hacia 1563, escribía Lázaro de Velasco, arquitecto y miniaturista granadino, que su padre, maestre Jacobo, florentín de nación, «hombre alto, enxuto, cenceño, rubio y blanco», fué «excellentíssimo pintor y primo escultor», que vino a España en 1520 y se casó con Juana de Velasco, su madre. El cual Jacobo, a su vez, era hijo de escultores, y Lázaro llama tío suyo a micer Francisco el Indaco, también calificado de excelente pintor, escultor y arquitecto [4]. De éste no dice que viniese a España, ni hay probabilidades para identificarlo con el maestre Francisco Florentín, tantas veces citado y que luego presentaremos. Vasari les dedica una corta biografía [5], dando a entender con ello que gozaron de cierto crédito, no obstante la haraganería que les atribuye, quizá no justificada sino respecto de Francisco, el más joven y que llegó a viejo en Roma, debiendo quizá también referirse a él las anécdotas sobre locuacidad e ingenio que le valían un asiduo trato con Miguel Angel. Tocante a Iácopo, llamado «l'Indaco vecchio», dice que nació en 1476, un año después que Miguel Angel; ambos hubieron de ser compañeros en el taller de Doménico del Ghirlandaio, y fué uno de los que aquél tomó por auxiliares en 1508 para los frescos de la capilla Sixtina. Antes había trabajado con el

1. Gestoso: *Sevilla monumental;* tomo II, pág. 55.
2. Archivo municipal: actas capitulares.
3. Idem, íd.; libro 4.°: «y vaya con la carta Pedro de Morales porque es onbre que savrá dar razón dello e lleve traza de todo lo que se ha platicado con el cabildo de la iglesia y capellán mayor.»
4. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español,* t. I, pág. 207. Bórrese cuanto se había escrito antes, relacionando a Jacobo con Miguel de Urrea.
5. *Vite di artefici*; edición de Milanesi; t. III, pág. 679; t. VII, pág. 175.

Pinturicchio, tal vez en los grutescos del castillo de Santángelo, que le ocuparon los últimos años del siglo XV; Vasari tenía dibujos de Iácopo, superiores en mérito a los de su hermano, y en la misma Roma pasaban por suyas la decoración al fresco de una capilla en San Agustín, con varios asuntos, más la tabla del altar de la misma y otra en Santa Trinidad; hoy perdido todo ello. Lo demás que hiciese en Italia está por descubrir; solamente la talla de unas puertas en el baptisterio de Pistoia, fechado en 1513, se conforma con su estilo en grado tal que bien puede atribuírsele [1].

Por su parte, Milanesi ha comprobado que su padre fué Lázaro di Pietro, panadero de Florencia, justificándose así que nuestro Jacobo pusiese el mismo nombre a su hijo, **Lázaro de Velasco,** clérigo y mayordomo que fué del Arzobispo don Pedro Guerrero, entre otros cargos, a más de ejercitarse en la arquitectura teórica y en iluminar libros, con habilidad para los grutescos, siguiendo el estilo de Machuca y de su padre dócilmente: murió en 1585.

El suegro de nuestro Jacobo era **Juan López de Velasco,** vecino de Jaén y entallador, que antes residió en Granada, de 1508 a 1513, cuando menos, e hizo entonces un Calvario para Albolote, retablos para Pinos Puente e Iznalloz y unos escudos para Moclín, obras todas perdidas [2]. Sin más datos parece temerario atribuirle la sillería del coro de la Catedral de Jaén y la silla episcopal en Sta. María de Ubeda, imitaciones burgalesas de cierto mérito y anteriores a 1520.

Maestre Jácome Florentín, que así le llamaban en la Capilla real, aparece desde octubre de 1520 dirigiendo y dando muestras a pintores, entalladores y carpinteros, para los órganos (doc. XVIII), cajones de la sacristía (doc. XIX) y reja de madera que la separaba del Relicario (doc. XX), imitación simplificada, tal vez, ésta de la que Mino hizo en la Sixtina; también, aunque no consta, él daría trazas para las filateras de las bóvedas, sillería del coro y puertas de la sacristía; que en todo esto se reconoce el estilo de componer grutescos peculiar suyo. El y Sebastián de Alcántara, cantero, entraron en subasta para hacer los antepechos de piedra del altar mayor (doc. XXI); después, en 8 de febrero de 1521, Jacobo celebró contrato para el retablo de la santa Cruz, destinado principalmente a ostentar el gran tríptico de la Pasión, obra presunta y famosa de Dierick Bouts [3],

1. Venturi: *Storia dell'arte italiana*; t. VIII, 1.ª parte, fig. 339.
2. Archivo de Diezmos.
3. Gómez-Moreno: *Un trèsor de peintures...* en la *Gazz. des Beaux Arts*; t. XL, pág. 289.

y que había de llevar dos cuerpos, banco y frontispicio redondo, por precio de 52 ducados de oro, saliendo fiador el susodicho Alcántara (doc. XXII); pero, a 23 de agosto se dió por engañado en el precio y aun quería mover pleito, contentándose con subirle 40 ducados más: aquí aparece fiador el suegro, presente al otorgamiento de la nueva escritura (doc. XXIII). Con igual fecha que aquella primera otorgóse otra, por la que se obligaban Jacobo y Pedro Machuca, como pintores, a completar la imaginería del susodicho retablo con siete tableros, a saber: en el banco, la Cena, la Oración del huerto y el Prendimiento; en el segundo cuerpo, la Ascensión, la aparición a la Magdalena y el encuentro con los discípulos en Emaus, y en el frontispicio, la venida del Espíritu Santo, por 68 ducados de oro todo ello (doc. XXIV). El dorado y pintura del retablo mismo se concertó con Antonio de Plasencia y Alonso de Salamanca, «con la labor de romano que conviniese», bajo la dirección de Jacobo (doc. XXV).

A éste siempre se le llama pintor. El mal negocio que había hecho al encargarse del retablo, prueba su falta de práctica, y otro documento acredita que solía valerse de oficiales para ejecutar tales obras. Hay, en efecto, una escritura de quitación, dando por libre al entallador Martín Bello de su compromiso de hacer un retablo, a lo que estaban obligados Jacobo y Juan Ramírez, también pintor, por encargo del mercader Alonso de Toledo (doc. XXVI).

El retablo de la santa Cruz fué sustituído en el siglo XVIII por otro churrigueresco, en el que se incrustaron, antes mal que bien, el tríptico y tres tablas del retablo viejo, que son las del Huerto, Prendimiento y Pentecostés. Pasaron a la sacristía las dos laterales del segundo cuerpo, que miden 1,30 por 0,67 m., con el encuentro de Emaus y la bajada al Limbo—en vez del «Noli me tangere»—(figuras 119, 120); desapareció la central y quedó en su sitio, en medio del banco, la de la Cena. Este banco, uno de los cuerpos que iban encima y el cerco del frontispicio constituyen retablo en la capilla debajo del coro. Tiene cuatro pedestales, columnas encima y friso, todo cubierto de talla con grutescos muy bellos, que sirven para comprobar el estilo de Jacobo (figs. 117, 118).

En cuanto a las pinturas, Lázaro de Velasco cita como suyas la Cena y los apóstoles, aludiendo probablemente a la escena de Emaus, y también parece de su mano el frontispicio, aunque se halla demasiado en alto para ser visto a satisfacción. La Cena está toda des-

conchada y llena de repintes, dejando apreciar sólo su composición movida, de tipo buonarrotesco, y la de Emaus confirma esto último, pero en términos moderados, sin las exageraciones que luego pervirtieron aquella escuela. Maestre Jacobo se mantuvo, pues, dentro del ideal sobriamente majestuoso que vindicó Masaccio, seguido con acierto feliz por el Ghirlandaio, y que hizo resurgir Leonardo da Vinci en definitiva; ideal concentrado en el carácter de los personajes, pulcritud de atavío, equilibrio en la composición y ropajes gallardamente dispuestos. Faltan en dicha tabla luminosidad, ambiente, gracia; pero un asunto tan pobre no basta para juzgar en definitiva los alcances pictóricos de Jacobo [1].

Sobre la fe de su hijo, presenta la Capilla otra obra del Florentino, y ella de escultura, pues, como hijo del Renacimiento, sus aptitudes artísticas se explayaban en todas direcciones con buen éxito. Es el grupo de la Anunciación, sobre la puerta de la sacristía, de piedra pintada y en tamaño natural (fig. 121). Sus dotes van acordes con la tabla de Emaus: profundo estudio de la compostura escénica y noblemente expresivas las actitudes: María se vuelve para replicar, absorta en el misterio; el ángel, humilde y rendido, le habla; las ropas acusan el desnudo, aunque sin desvirtuar su riqueza de pliegues; ambas figuras conciertan paralelamente el ritmo de su apostura, y bien ha de reconocerse que ante ellas pasó el gran Buonarroti dictando normas. Una corrección absoluta, sobre todo en el ángel, pone este grupo al nivel de lo bueno que produjo el Renacimiento; la Virgen resulta algo mezquina, y lo cargado de sus párpados presta una dureza inconveniente al rostro.

La obra maestra escultórica de Jacobo, no documentada, pero indudable, es el famoso entierro de Cristo, en el monasterio de San Jerónimo (figs. 122, 123). No ha podido saberse quién lo mandó poner en el arco del claustro grande que ocupaba, con su frontal de mármol, exquisitamente adornado en bajorrelieve [2]. Sólo la coincidencia del asunto con uno de los grupos que se proyectaban para los altares del

1. En Sevilla su hijo le atribuye el repinte de la célebre imagen de Nuestra Señora del Antigua, y será exacto, porque los ángeles que la coronan van muy bien con el estilo de Jacobo; asimismo haría una copia de la susodicha imagen que está en San José de Granada, para obtener la cual un devoto hizo ir pintores a Sevilla expresamente.

2. En el protocolo de Molina Benavides, correspondiente a 1657-1660, al fol. 377 v., se inserta el testamento de don Pedro Fernández de Palma, que manda sepultarse en el monasterio de San Gerónimo el real, de Granada, «en el entierro y sepultura que allí tengo en el claustro junto al retablo del Descendimiento de la Cruz, donde están enterrados Pedro Fernández de Palma y Beatriz Gutiérrez de Torre Blanca, mis abuelos paternos, la qual sepoltura y entierro tiene su losa de mármol blanco con su letrero que declara los dichos nombres.»

crucero en la Capilla real, aquéllos apalabrados con Berruguete (documento XV), hace sospechar si a ella se destinaría en un principio dicho grupo, y si la falta de dinero forzó a buscarle otra salida. Desde luego, no hay que pensar en Berruguete sobre su paternidad; menos aún en Bigarny; ahora bien, la encarnación y estofado coinciden absolutamente con el retablo de la Capilla, como asimismo sus grutescos con los de maestre Jacobo: está hecho en madera de nogal, sin pegaduras ni ensambles. Su composición se repite en ejemplares italianos más antiguos, cual es el de Sta. Anastasia en Verona y el de Bolonia, por Niccolo da Bari [1], siguiéndoles otros franceses y españoles, coetáneos del granadino; por ejemplo, el del castillo de Birón [2], el de Amboise, el de Sigena y los de Toledo y Tarragona bien conocidos; mas todos ceden ante la excelencia del nuestro, ante su clasicismo, equilibrado por un sentimiento, que sólo entre nosotros pudo exteriorizar el arte. Las cabezas del Laoconte y de uno de sus hijos dieron modelo para expresar las dolientes figuras de José de Arimatea y de Juan; el desnudo de Jesús, su brazo caído, especialmente, recuerda la Piedad, de Miguel Angel; los trajes de los piadosos varones tienen bizarrías orientales; la Magdalena rebosa ternura; en suma, es uno de los jalones más fuertes que marcan el triunfo de la escultura cristiana, en el momento peligroso de salvar sus ideales frente a la sugestión de bellezas que traía el Renacimiento. Jacobo, como tantos otros forasteros españolizados, se compenetró con el dramatismo austero de nuestra raza, y supo expresarlo sin menoscabo de la delicadeza y amor a la forma, que son prerrogativas de Italia. Aparte la verosímil participación del florentino en el retablo, como va indicado y lo acredita un cotejo de sus caracteres, puede atribuírsele igualmente el grupo de la Crucifixión, en la Magdalena de Jaén, obra menos estudiada, pero con la misma gradación de relieve que el Entierro, y con dos notas excepcionales por su exquisitud y elegancia: la anhelante figura de la Magdalena y el guerrero joven (fig. 124). Otra Anunciación, en la Catedral de Murcia, y la Virgen de la Esperanza, en la Colegiata de Villena, con sus retablos, más bien corresponderán a Jerónimo Quejano, el discípulo de maestre Jacobo.

Como arquitecto tiene importancia capital en el desarrollo de un Renacimiento fastuoso, pero relativamente clásico, en Anda-

1. Venturi: *Storia dell'arte italiana*; t. VI, figs. 501 y 663.
2. *Les Arts*; 1900.

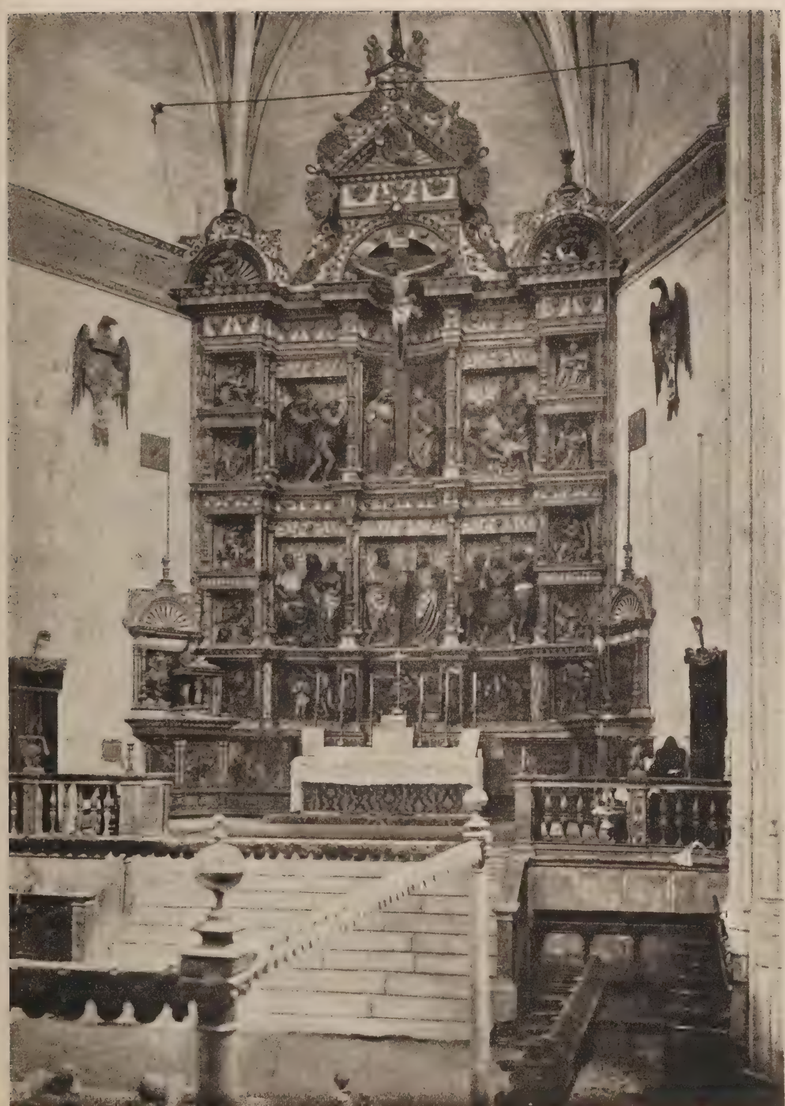


Fig. 87.—Retablo y escalinata de la Capilla real de Granada.



Fig. 88.—Grupo central de dicho retablo.



Fig. 89.—Degollación del Bautista, en el mismo retablo.

[illegible]

[illegible]



Fig. 90.—La calle de la Amargura, en el mismo retablo.

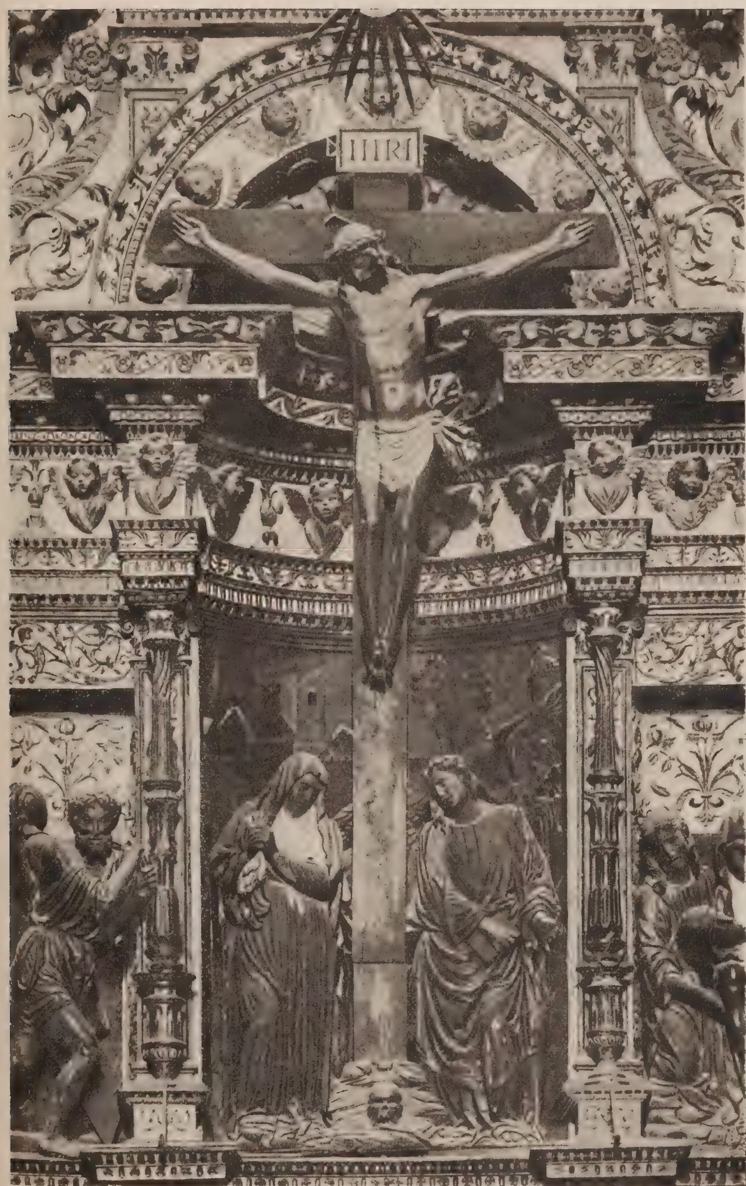


Fig. 91.—Calvario, en el mismo retablo.

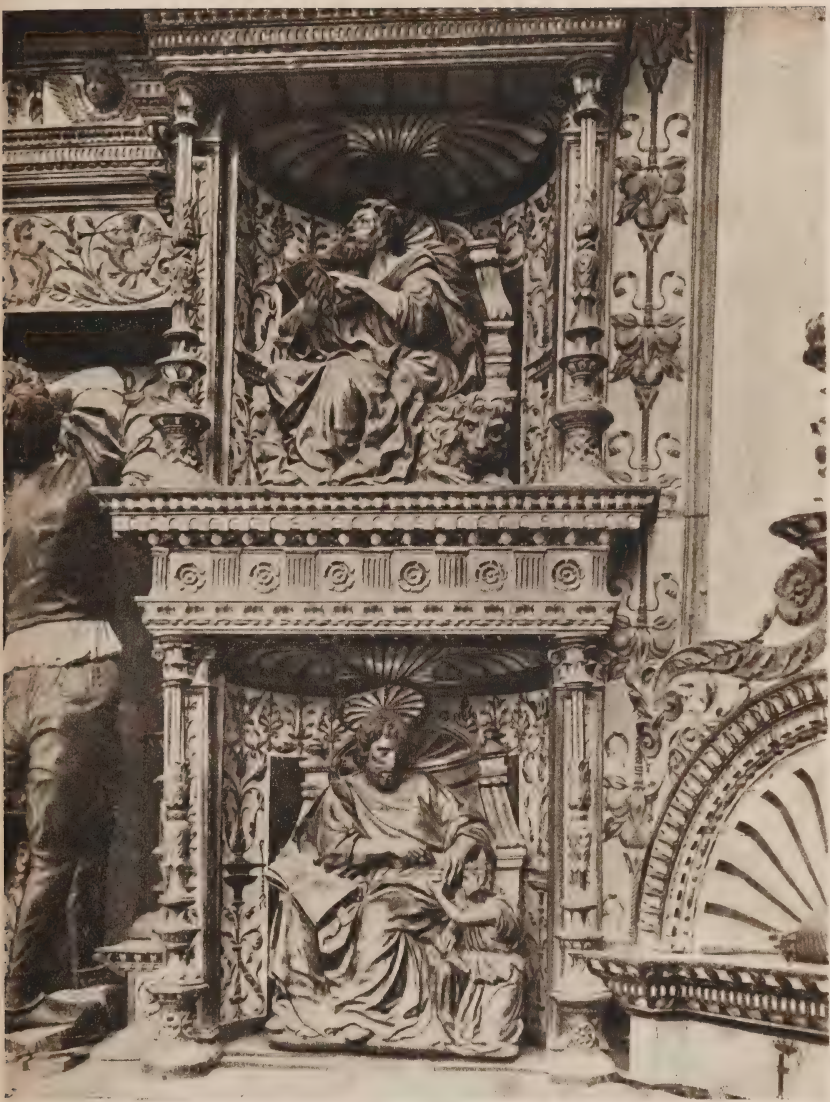


Fig. 92.—Evangelistas, en el mismo retablo.





Figs. 93, 94.—S. Juan Evangelista y un rey mago, en el mismo retablo.

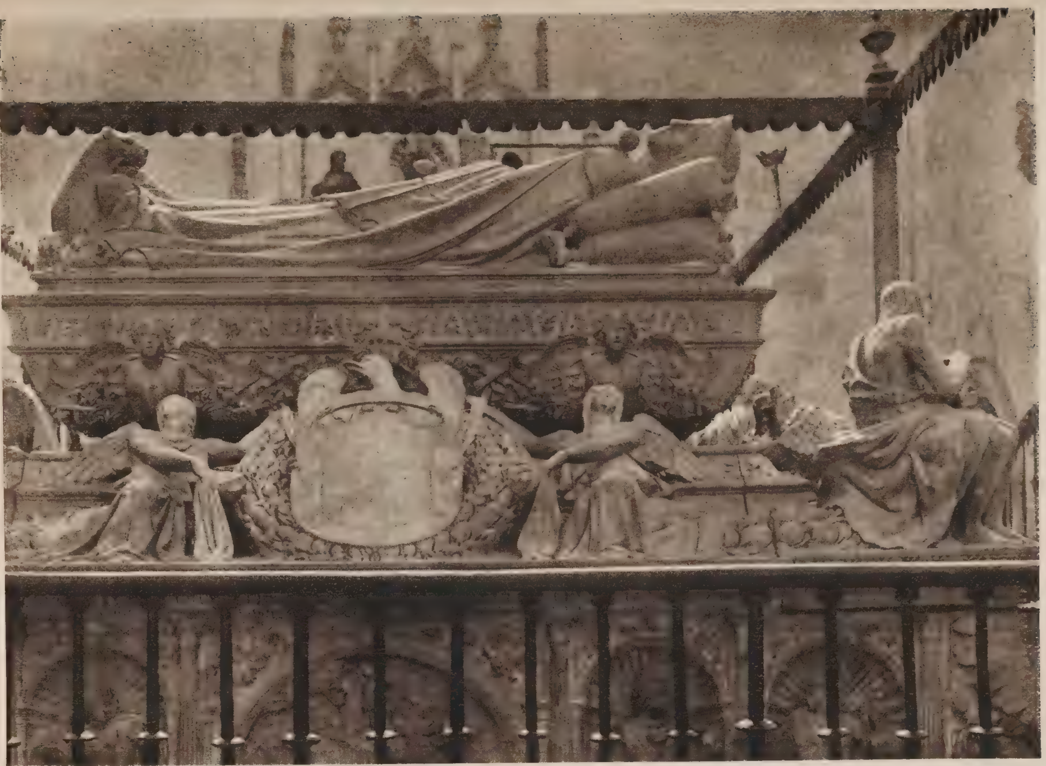


Fig. 95.—Sepulcro de los reyes Felipe y Juana en la Capilla real de Granada.



Fig. 96.—Estatuas yacentes de los reyes Felipe y Juana en su sepulcro.





Figs. 97, 98.—Busto yacente de Juana la Loca y escudo real, en su sepulcro.

[illegible]




Figs. 99, 100.—El Bautista y S. Andrés, en los ángulos de dicho sepulcro.



Fig. 101.—Adoración de los reyes, en dicho sepulcro.



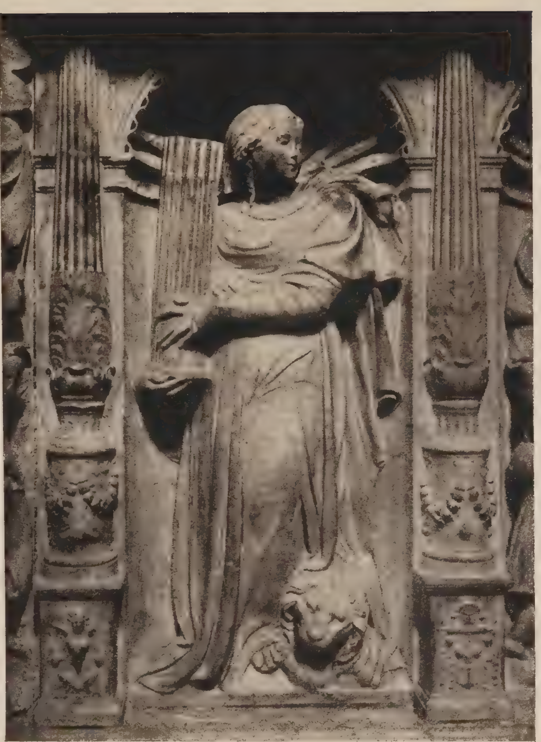


Figs. 102, 103.—Oración del **Huerto y Descendimiento**, en el mismo sepulcro.





Figs. 104, 105.—Un ángulo del sepulcro de los reyes Felipe y Juana.





Figs. 106, 107.—Virtudes efigiadas en dicho sepulcro.



Fig. 108.—La familia del Zebedeo, en el mismo sepulcro.

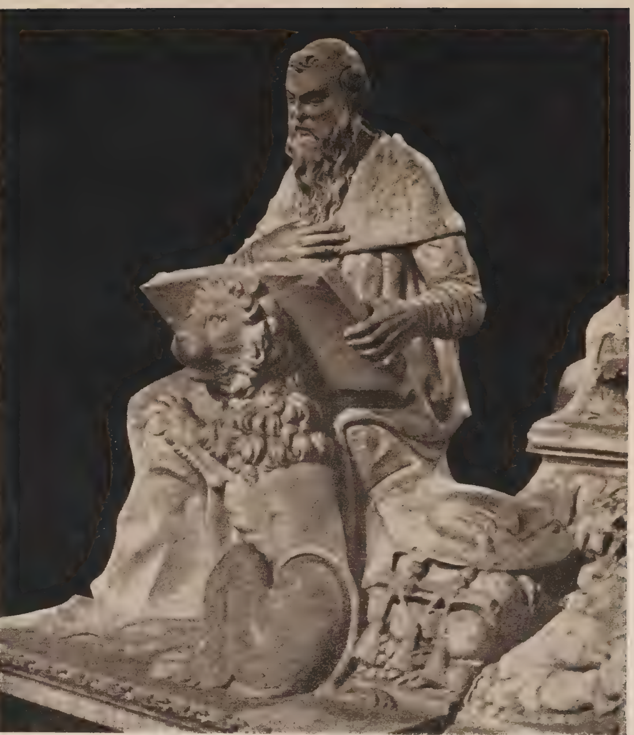


Fig. 109.—S. Jerónimo, en el sepulcro del Cardenal Cisneros.

lucía, sobre el que Silóee pudo consolidar su magisterio. Encargósele transformar la capilla mayor de la susodicha iglesia de San Jerónimo, para servir de enterramiento al Gran Capitán, hacia el mes de abril de 1525 [1]; pero antes, desde mayo de 1522, dirigía otra obra análoga, la magnífica torre de la Catedral de Murcia, que empezó un compañero suyo en la Capilla real, maestre Francisco Florentín [2]. Allá, en la portada de la sacristía, que ocupa el hueco de dicha torre, Jacobo dió nueva muestra de su sensibilidad para las representaciones escultóricas, en las figuras de Virtudes que la rematan (fig. 125). Por desgracia, en plena actividad le asaltó la muerte en Villena, a 27 de enero de 1526: su memoria, oscurecida completamente, habrá de revivir ahora con el merecido aplauso [3].

Pedro Machuca, pintor.

Por inducción de fechas, computando los años que sirvió como escudero en la capitanía del Marqués de Mondéjar, alcaide de la Alhambra, se presumía que llegó a Granada en 1520; pero no figuraba trabajando como pintor hasta 1524. Respecto de su gran obra, el palacio de Carlos V o Casa real nueva, como la decían, allí en la Alhambra, falta saber cuándo se empezó; poco antes de 1531, probablemente.

Seguimos ignorando su patria y comienzos artísticos. Hubo de aprender con Giuliano di Sangallo en Florencia, hacia 1516, y ahora le vemos de compañero en Granada con Jacobo Florentino, acaso venidos juntos desde Italia, si bien cierta diferencia de estilo en los grutescos no permite considerar discípulo del otro a Machuca. Las tablas que le corresponden, o sea tres del retablo de la Cruz, en la Capilla (fig. 119), desmerecen de las de Jacobo, y si para robustecer nuestro juicio atendemos a las demás pinturas conocidas de Machuca, parece inevitable disentir de los textos laudatorios antiguos, para incluirlo en la serie de romanistas sin genio ni profundidad, que

1. La cesión se formalizó en capítulo de 15 de abril, sobre real cédula de 1523.
2. González Simancas: *La Catedral de Murcia*; en la *Rev. de Archivos*, 1911. — Baquero Almansa: *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*, págs. 41 y 45.
3. «En 1519 se pagaron a maestre Miguel e maestro Jacobo, florentinos, por la venida que vinieron de Granada a concertarse sobre las losas para el altar mayor (de la Catedral), 20 ducados.»—Gestoso: *Sevilla monumental*; t. II, p. 211. Esta fecha, si es exacta, retrotrae la venida de Jacobo a España, contra lo dicho por su hijo; pero quizá se trate más bien de Jácome de Milán, cantero arriba citado (pág. 40), que hacía piezas de mármol de Filabres. Del Miguel también se habló antes (pág. 36).

produjo aquel siglo. Ciertas peculiaridades técnicas, verdaderamente admirables, no bastan para redimirlo. Tampoco se aclara su descendencia directa de Rafael de Urbino, que la tradición supuso.

De las tablas referidas, la del Prendimiento, sombría y dura de modelado, con un grupo de sayones bien compuesto, parece lo más vivo y original. De ordinario, sus tonalidades son picantes, abundan escorzos y primores ornamentales, pero todo de memoria y sin arranques. La figura del Machuca pintor se diluye, mientras toman cuerpo sus creaciones arquitectónicas, como propulsoras del clasicismo florentino, en ascensión definitiva respecto de la etapa que representan Jacobo y Silóee. Pero todo ello merece tratarse a fondo en capítulo aparte.

Juan Ramírez, pintor.

Es el otro que hallamos colaborando con Jacobo, y de él sabemos que su ocupación más asidua fué la de iluminar libros de coro para la Catedral de Granada, desde hacia 1515, si bien datos solamente poseemos de 1520 a 1531 y de 1544 a 1554 [1]. El intervalo entre ambos grupos de fechas resulta que lo pasó en Sevilla, donde estaba casado con Ana de Espinosa, hija del pintor Antón Sánchez de Guadalupe, y allí también iluminó libros para la Catedral [2]. En la de Granada subsisten varios bien documentados y aun firmado alguno, que sirven para reconocer la totalidad de su obra, sobresaliente por la corrección y buen arte de las composiciones religiosas que llenan las letras mayores, con un estilo que sin perder la espontaneidad y gracia medievales, se reviste de formas itálicas por un lado y de rasgos naturalistas y locales, como arquerías de herradura, golondrinas con su nido, un turco gordo a caballo, etc., por otro. Las orlas carecen de finura, comparadas con lo de Atavante y sus émulos, como inspiradas en obras pictóricas toscanas más bien y sin rastro de goticismo (fig. 126).

Sabemos que Ramírez también se ocupó en pintar retablos; pues, aparte el que hizo con Jacobo para Alonso de Toledo, abuelo del Doctor Eximio, que ni aun consta dónde estuvo, pintó el de la parroquial de Colomera, en 1522, y el de San Justo en Granada [3],

1. Su archivo: cuentas de fábrica.
2. Gestoso: *Diccionario*; t. I, p. 322; t. II, p. 82; t. III, p. 380.
3. Archivo de Diezmos.

a los tres años, ambos igualmente perdidos. En cambio, por analogía con sus miniaturas, le son atribuibles cinco tablas del Museo provincial, procedentes del retablo de la ermita de los Mártires, con los santos Pedro, Esteban, Sebastián, Marcelo y Hermenegildo —faltan el Crucifijo y la degollación del Bautista—, que miden 78 por 66 centímetros. Con ellas se afianza el juicio que sobre las cualidades de Ramírez descubren sus miniaturas, presentándole como un prerrafaelista benemérito, con personalidad bien destacada, cuidadoso en la representación de tipos, con sus trajes y accesorios del natural, y sin afectaciones (figs. 127, 128).

Martín Bello, entallador.

Un dato suelto hace saber que ya ejercía su oficio en 1509, cuando compró una viña; mas no vuelve a figurar hasta 1520. Contrató entonces el guarnecer los peinazos de las cajoneras para la sacristía de la Capilla con molduraje, festones y rosetas, y los cajones y peanas con obra de talla, según trazas y modelos dados por maestre Jacobo (doc. XXVII). No existen ya, pero sí la sillería del coro y las filateras grandes de las bóvedas, que cobró en el año siguiente, recibiendo por aquélla 209.000 maravedís (doc. XXVIII).

Dicha sillería (fig. 129) es muy sencilla, con pilastritas y frisos tallados en el cuerpo alto y tableros con grutescos en el bajo. La composición de las sillas es aún gótica, pero los adornos obedecen puntualmente al estilo de maestre Jacobo, que daría también las trazas para ello, quedando así muy secundaria la acción de nuestro entallador. Otro tanto puede suponerse de las filateras. En el mismo año ya sabemos como tenía ajustado un retablo con Jacobo, a lo que hubo de renunciar por haber caído enfermo (doc. XXVI).

Por su estilo cabe atribuir a Bello las filateras de la capilla segunda del lado del evangelio en la iglesia de San José y su retablo, desmontado y fuera de allí ahora, con pilastras y frisos de talla, poco notables. Otros documentos nos informan de que en 1522 hacía el retablo mayor de la iglesia de Colomera, cuyas tablas pintó Ramírez; en 1525 esculpía con Esteban Sánchez, el asiduo colaborador de Machuca, dos imágenes para Santiago de Granada, y siguió haciendo sagrarios, escudos, cruces, portapaces y ciriales para las iglesias de la diócesis, hasta cerca de su muerte, ocurrida en 1539 [1].

1. Archivo de Diezmos.

Menos noticias alcanzamos de otro entallador, **Diego de Guadalupe**, que talló las puertas de la sacristía de la Capilla en 1521 (documento XXIX). Sus tableros repiten una misma decoración y les rodea una cenefa también de bellos grutescos, donde la invención de maestre Jacobo se descubre con absoluta seguridad (fig. 130). Probablemente será el mismo que en 1504 colaboraba en los pilares de la custodia del retablo para la Catedral de Toledo [1].

Francisco Florentín, cantero.

El primer marqués de los Vélez, don Pedro Fajardo Chacón, hizo erigir un castillo-palacio en Vélez Blanco, hacia los confines del reino de Murcia lindantes con el de Granada, obra que duró de 1506 a 1515 [2]. Pero, en vez de llevar esculpidos de Italia sus mármoles, como había hecho el Marqués del Cenete para su castillo de la Calahorra, utilizó las canteras de la sierra de Filabres, allí próximas, resultando hechas al pie de la obra sus columnatas, arquerías y ventanaje, por mano de canteros o marmoleros italianos [3]. Puede aún sospecharse que ellos serían maestre **Martín Milanés** y maestre Francisco Florentín: el primero aparece relacionado con operarios del Marqués de los Vélez [4]; el segundo explotaba canteras de mármol blanco en Macael [5], poseía y compraba fincas y una esclava negra en Granada [6] y tenía un hijo, llamado Lorenzo Sánchez Florentín, hombre de pluma [7], en tanto que Francisco sólo llegó a maltrazar su firma. Juntos ambos artistas hicieron la riquísima pila bautismal de la Catedral, en su Sagrario, corriendo el año 1520 [8],

1. Zarco: obra citada: págs. 62 a 65.
2. Constaban estas fechas en la inscripción de su patio.
3. Reproducciones de su patio, en el *Bol. de la Sociedad española de Excursiones*, t. XII, página 102.
4. «Yo maestre Martyn, cantero, vecino... de Granada... otorgo todo mi poder... para... cobrar... de Diego Fernández, solador, vecino de Toledo... syete reales de plata, que me deve... por razon que se los presté puede aver quatro años poco mas o menos viviendo él con el marques de los Veles», etc. 7 de agosto de 1521. Protocolo de Pedro Muñoz, fol. 403 v.
5. Dió un destajo en ellas a Juan Mexía, albañil, sobre lo que hubo querella: 4 de mayo de 1520. Protocolo de Quijada, f. 284.
6. «Yo Mayor Gutiérrez... vendo a vos maestre Francisco Florentín, cantero, vecino de Granada, una esclava mía de color negra ladina que a nombre Maria, de hedad de veinte años poco más o menos, natural de Guinea, la qual vos vendo por de buena guerra e no de paz e que no es hética ni yndemoniada ni tiene gota coral ni mal de fuera ni ojos claros e no ver... por precio... de quarenta ducados de oro». 1 de octubre de 1521.—Protocolo de Pedro Muñoz, f. 542.
7. Firma por su padre en 1521, y otras veces como testigo en escrituras.
8. Archivo de Contaduría de la Catedral: cuentas de fábrica.

cuyo estilo concierta con las decoraciones del castillo de Vélez (figuras 131, 132).

De maestre Francisco hay documentación en Granada desde 1517. En 1519 estuvo en Sevilla para contratar la solería y gradas de mármol de la capilla mayor de aquella Catedral [1]. En el mismo año, desde 7 de julio, comenzó la gran torre de la Catedral de Murcia, que luego prosiguió Jacobo, y tuvo salario por ello hasta marzo de 1522 en que probablemente moriría [2]. No vuelve a sonar su nombre.

En la Capilla real maestre Francisco aparece con frecuencia en 1521, ya como testigo en contratos, ya como deudor y albacea de nuestro conocido Andrés de Solórzano, ya obligándose a hacer los antepechos del altar mayor y gradería, no de piedra, como antes se había concertado con Pedro de Morales, sino de mármol blanco de Macael, con sus balaustres, pilares, molduras y labor de talla, atriles en figura de león y de águila, etc., especificándose que los antepechos serían conforme a la muestra de maestre Felipe, y labrados de media talla por ambas haces. También había de dar hechas cuatro columnas de mármol para las esquinas del sepulcro de los Reyes (documento XXX).

Estas últimas aun existen, si bien removidas para abarcar ambos monumentos; son del tipo corintio simplificado que estos marmoleros italianos divulgaron por toda Andalucía, finísimas y sobre pedestales. La balaustrada, con sus atriles, y los pasamanos de la escalera (figs. 133 a 138) dan perfecta idea de la habilidad de maestre Francisco, acercándose al estilo del retablo sus adornos, como también recuerdan los balcones de Vélez Blanco y el monumento de las entrañas de Alfonso X en la Catedral de Murcia.

Lorenzo Sánchez, que primero firmaba Lorençio Florentín, el hijo de maestre Francisco, no sólo llegó a ser escribano de libros sino también iluminador, quizá en la escuela de Juan Ramírez. Constan como de su mano y anteriores a 1545, los libros del oficiero santoral en la Capilla, formando cuatro volúmenes, ya muy deteriorados (fig. 139). Su pureza de estilo y soltura en el adorno van muy por encima de su imaginería, que desmerece respecto de los seis libros del oficiero dominical, iluminados por Lorenzo Pérez, más ricos

1. «A Francisco Florentyn diez ducados por los gastos que hizo en venir de Granada a se concertar sobre las losas que ha de dar para el altar mayor desta santa iglesia.» Libro de fábrica de la Catedral de Sevilla de 1519.—Nota del Sr. Gestoso.
2. González Simancas y Baquero: Obras citadas.

y en buena conservación, si bien este pintor resulta arcaizante y con algo de goticismos (fig. 140) [1].

Juan García de Praves, cantero.

Así firmaba; pero se le decía Prades, Pradales o Pradas, de ordinario. Por vez primera, en 1513, lo hallamos recibiendo orden del prior de Uclés, juntamente con un Esteban Sánchez, como maestros de cantería, para ir a tasar la capilla de la iglesia del Campo de Criptana, que había hecho Juan de la Guardeja, cantero, vecino de Belmonte [2]. En Granada, el Hospital real, fundación de los Reyes Católicos, hubo de comenzarse a labrar en 1511, sobre traza, probablemente, de Enrique Egas, pues hermana con el de Santiago de Galicia; pero estuvo a cargo de Praves, a lo menos durante la edificación de su piso alto, que se cubría de aguas en 1521 y se acabó en 1527 [3]. Asimismo fué obra suya la Lonja de mercaderes, lindante con la Capilla, hecha de 1518 a 1522, y cuya traza, si no fué dada también por maestre Enrique, como es probable, la haría Pedro de Morales, puesto que ambos intervinieron allí (doc. XXXI). Uno y otro edificios son góticos: el primero, no muy ostentoso, aunque amplísimo, quedó mutilado tras de un incendio en 1549; pero el arte italiano asoma galanamente en las dos parejas de ventanas de su fachada principal, en algunos antepechos del patio de locos y en una galería de arcos hacia poniente, en lo alto, cuyos pretiles llevan esculpidas las iniciales de los Reyes fundadores, sus divisas y las del Emperador, entre vástagos en espiral y cogollos. Adórnanse dichas ventanas a modo de tabernáculos (fig. 141), con su guarnición y pretil de talla, pedestales, pilastras a las que se anteponen columnas abalaustradas, rico entablamento, candeleros, copas, grifos y bichas por remate. Nada queda de gótico.

La Lonja, en cambio, sólo tiene de romano ciertos follajes en los frisos y las cornucopias que envuelven divisas reales e imperiales en el antepecho (fig. 143), con arte bien cercano al de las enjutas y coronas de la portada principal de la Capilla. Resulta, pues, verosímil su colaboración anterior en esta última, donde quizás hizo

1 Corresponden, respectivamente, a estas series de libros los números 8, 27, 21 y 25, y los 15, 26, 17, 18, 36, 19 y 20.

2. Archivo histórico nacional. — Ordenes militares; cajón 81, n.° 11.

3. Gómez-Moreno: *Guía de Granada*.

también a última hora el arco de comunicación con el Sagrario, abierto en 1519 [1], de traza gótica, pero con una entrecalle ocupada por follajería y grutescos, de buen gusto italiano, por ambos frentes (fig. 84).

Hecha ya la Lonja, se le añadió en 1521 una portadilla, bien galana, que hizo García de Praves también [2], conforme al estilo de las ventanas del Hospital, revelándose más y más como imitador de Jacobo Florentino (fig. 144). Por último, sobre comparación con las obras anteriores, cabe atribuirle la portada meridional de la Capilla, junto a la Lonja, que data de 1527 [3], y sólo se conserva del entablamento arriba (fig. 145); lo inferior se rehizo en el siglo XVIII, pero consta que desde un principio iban figuras de maceros en sus pilastras, remedando a los de la portada principal: desde luego, las imágenes no corresponden a García de Praves, como veremos. Anterior a todo esto en fecha y atribuíble al mismo, es la puerta del recinto exterior de la Cartuja, sobriamente adornada y con aire gótico las impostas de su arco (fig. 142). Consta que labró para la Ciudad un pilar en la subida de la Alcazaba y la puerta de las Carnicerías, más dos escudos arzobispales para la torre de San Justo [4], destruído todo ello. Después de 1524 falta su nombre en documentos, pero debió de vivir algunos años más en Granada.

Juan de Marquina, cantero.

Trabajaba como destajero en el Hospital de Santiago de Galicia, en 1510, cuando dejó aquello para irse con maestre Enrique [5], probablemente a Granada, y aun quizá fuese auxiliar suyo principal en la obra de la Capilla. En 1521 aparece ausente, llamándose cantero y vecino de Granada, y en relaciones con Francisco Florentín, a quien apoderó para contratar la albañilería de la iglesia de Moratalla

1. La real cédula mandando abrirla se fechó en Zaragoza a 4 de setiembre de 1518, habiéndose de trasladar para ello a otro sitio la sacristía de la Catedral: Acta capitular de ésta, correspondiente a 20 de noviembre. En la de 4 de diciembre de 1520 se alude a ello como cosa ya hecha.
2. Actas del Ayuntamiento: tomo 4.°
3. Fué a petición del cabildo de la Ciudad. Se expidió real cédula sobre ello en Granada, a 6 de diciembre de 1526, determinando «que fuera mediana» y que se llamasen maestros. Otra cédula, de 4 de abril de 1528, hace referencia a la puerta nueva «que agora se abrió en la dicha Capilla». Archivo de ésta; cajón 3.°, leg. 26, núms. 3 y 4.
4. Archivo de Diezmos.
5. Villa-amil: *Iglesias gallegas*, págs. 295 a 298.

(Murcia), que él tenía a su cargo [1]: acaso trabajaba entonces con el Florentino en la torre de Murcia.

No puede asegurarse si será el mismo, o acaso un hijo suyo, el maestro de cantería llamado igualmente, cuya documentación alcanza en Granada de 1529 a 1553 y que tuvo una hija en 1551. Este Marquina hizo en 1530 dos portadas: la de la Universidad, hoy Curia eclesiástica (fig. 146) (doc. XXXII), y la de San Andrés (fig. 148), que había empezado el cantero toledano Francisco de Godios; también hay seguridad en atribuirle la de San Cecilio, acabada en 1534 [2], más rica que las anteriores (fig. 149), y la del colegio de Niñas Nobles, con puerta adintelada y una ventana suntuosa (fig. 147). Las otras convienen puntualmente en guarnecer con anchas pilastras jónicas y entablamento su arco, y llevar encima, entre candeleros, un tabernáculo con imagen, excepto en la Universidad, donde campeaban las armas imperiales dentro de un semicírculo, destrozado en el siglo XVIII para meter allí el escudo de un arzobispo.

Aparece Marquina como continuador de García de Praves, imitando principalmente la portadita de la Capilla real y la de Santa Ana en Guadix, acaso, pero menos aferrado a los tipos ornamentales de Jacobo. Probablemente, él mismo trazó la portada de la iglesia de Otura, que no existe, pues, a juzgar por sus condiciones, era como la de la Universidad, y se obligó a labrarla, en 1537, maestre Vicente Fernández, cantero, discípulo suyo, que había hecho ya la portada lateral de San Matías (doc. XXXIII). Asimismo redactó, dos años después, las condiciones para la iglesia de Montejícar [3]. Desde 1534, por lo menos, figura en la Alhambra, ejerciendo cargo de aparejador en la obra del Palacio nuevo, bajo la dirección de Machuca, con cuya familia mantuvo relaciones [4]; poseyó fincas, y su mujer, Juana Hernández Matute, dotó un patronato para viudas en el convento de San Francisco.

Sebastián de Alcántara, cantero.

Se formó también, probablemente, al lado de Egas, y andaba mucho en la obra de la Capilla, como testigo de varios contratos y fiador de Jacobo, con quien hizo postura en 1520 para quedarse

1. Archivo de protocolos de Granada. Registro de Francisco Muñoz, fol. 844. Fueron testigos de la escritura maestre Jácome Milanés, el marmolero, y Pedro Muñoz, cantero.
2. Archivo de Diezmos.
3. Idem.
4. Archivo de la Alhambra.—Idem de su parroquial.



Fig. 110.—Catedral de Zamora. Grupo de mármol blanco,




Figs. 111, 112.—Catedral de Barcelona. Cabezales de la sillería del coro.




Figs. 115, 116.—Capilla real de Granada. Pasamano del coro.



Fig. 117.—Capilla real de Granada. Banco del retablo de la Sta. Cruz.



Fig. 118.—Parte superior del mismo retablo.





Figs. 119, 120.—Tablas pintadas que pertenecieron al mismo retablo.



Fig. 121.—Capilla real de Granada. Imágenes de la portada de la sacristía.

con la talla de los pasamanos del altar mayor, como ya se dijo (documento XXI). Antes, en 1518, había hecho un pilar para el Campo del Príncipe [1]; labró, probablemente, con Godios, en 1513, la portada de San Justo, iglesia destruída; en 1529 renovó el sepulcro del primer arzobispo, fray Hernando de Talavera [2], que no se conserva, y desde 1527, a lo menos, presidía las obras de la Catedral nueva, como aparejador a las órdenes de Enrique Egas; con la particularidad de que cuando éste fué sustituído por Silóee, quedó Alcántara en el mismo puesto hasta su fallecimiento en 1544 [3].

Ocupábase además en tasaciones y reconocimientos de iglesias, que dan testimonio de crédito profesional grande; pero a todo esto su obra personal queda incierta. Solamente desde pocos meses antes de morir resulta empeñado en dos importantes decoraciones: las ventanas de la librería de la Universidad antigua [4] y la portada de Sta. Ana, que trazó él mismo y terminó su hijo Juan. Es verosímil que también trazase la portada principal de San Matías, hecha por Juan Ruiz en 1543. Finalmente, por comparación, quizá deba tenerse como obra maestra suya la espléndida fachada de la casa de Castril, que se terminó en 1539 (fig. 150). Naturalmente, dada su fecha, estas obras resultan influídas por el estilo de Silóee [5]; mas queda también mucho en ellas que proviene de la herencia de Jacobo, con desarreglos que le hacen poco honor como tracista; hay delicadezas de modelado en las partes bajas y opulencias en lo demás, reveladoras de un sentido decorativo pujante.

Nicolás de León, escultor.

La última gala de escultura con que se adornó el edificio de la Capilla fueron las tres pequeñas imágenes de su portada meridional, que representan a la Madre de Dios y a los santos Juanes (fig. 145). Por analogía con la de san Andrés, en el frontispicio de su iglesia parroquial (fig. 148), hecha por Nicolás de León en 1530 [6], reconócense como obra suya las susodichas de la Capilla, que datan de 1527. Las noticias en Granada de este imaginero alcanzan a 1524, siendo

1. Archivo municipal.
2. Archivo de contaduría de la Catedral.
3. Idem.
4. Archivo de la Universidad: libro de cuentas.
5. Archivo de Diezmos.
6. Idem.

probablemente el Niculás de Oire u Oñe, que hizo para San Justo, en el mismo año, una imagen, quizá la de Nuestra Señora que fué pintada y dorada por Alonso de Salamanca [1]. En 1531 se fué a Sevilla, donde concertó por 72 ducados de oro el hacer doce pequeñas figuras de alabastro para las dos capillas del costado septentrional del coro en aquella Catedral, que entonces se labraban y en donde apenas resultan visibles. Al año siguiente colaboraba en la decoración del zaguán de las Casas consistoriales, entallando capiteles y un escudo con las armas reales, acaso el que hay tenido por niños sobre una puerta; en 1547 aun residía en Sevilla, pues entonces contrató con Sturme que éste pintara los tableros de un retablo encargado por el Conde de Ureña [2].

Consta que Nicolás era francés [3]. Entre sus obras conocidas destácase la doliente figura de san Andrés, en dicha portada, nuevo testimonio de cómo los forasteros reaccionaban hacia el sentimentalismo en nuestra tierra, aun tratándose de franceses, cuya imaginería religiosa tan insípida es de ordinario. La misma tendencia reanimó los santos Juanes de la portada de la Capilla, sobre el modelo de las grandes figuras de su retablo, no sin éxito expresivo. La Virgen con el Niño en brazos, puesta en medio, es plagio italiano, por la actitud rebuscada del segundo.

Diego Silóee, escultor.

Llegó cuando Nicolás de León trabajaba en Granada, y aun tasó con Marquina ruinmente dicha imagen de san Andrés. Silóee había concertado con el Duque de Sesa, en 20 de abril de 1528, la terminación de la capilla del monasterio de San Jerónimo [4], que maestre Jacobo dejara interrumpida a su muerte, y de seguida suplantó a Enrique Egas en la maestría mayor de la Catedral, imponiendo su cambio de estilo con arreglo al canon romano. El arte granadino experimentó una revolución bajo el impulso genial de Silóee; pero allí, fuera de su órbita, quedaba Pedro Machuca en la Alhambra, por campeón más severo del clasicismo, ejerciendo sobre su rival un influjo cuya resultante fueron las magnificencias arquitectónicas del Renacimiento andaluz, tan superior al de Castilla.

1. Protocolo de Quijada; fol. 584.—Archivo de Diezmos.
2. Gestoso: *Sevilla monumental*; t. II, p. 275; t. III, p. 132.—*Diccionario*: t. I, p. 188, tomo III, pág. 108.
3. Cita última de la nota anterior.
4. Archivo de Hacienda: papeles sueltos.

Pasados quince años, Silóee dió un informe sobre colocación de sepulcros reales en el contorno de la Capilla, sin consecuencias prácticas [2]. En cambio, nos interesa rastrear lo que pueden ser obras de su mano en ella, y así se destacan los tableros del basamento del facistol en el coro, iguales entre sí por mitad, salvo las medallas donde campean figuras de tres Evangelistas en revueltas actitudes de tipo miguelangelesco, llenándose lo demás con sartas de caprichos bajo simetría axial, todo ello exactamente conforme al estilo del gran maestro; mas no sabemos su destino inicial ni fecha, muy avanzada, según presunciones, y asimismo cabe suponer que él tan solamente diese dibujos para estos tableros (figs. 151, 152).

Hay además otro problema difícil y de trascendencia. Pocos meses antes de ir a Granada, tomó Silóee la obra de la torre de Sta. María del Campo, junto a Burgos [3]. Luego, al ausentarse, la confió a Juan de Salas, cantero, faltando con ello a su compromiso; armóse pleito, y para justificarse declaró Silóee, que «por mandado de sus magestades le avia sido forçoso ir al reino de Granada para hazer ciertos bultos e obra que conpetía a sus magestades» [4]. En el fondo esto sería un achaque; pero aun así el hecho alegado no podía dejar de ser exacto. Recuérdese ahora el dicho de Berruguete en 1526, dirigiéndose al Emperador: «Suplico mande que las otras cosas necesarias (a la Capilla), ansy de aderezar los bultos de la reyna doña Ysabel e retablos que faltan, que yo los aré» (doc. XVII).

Sábese de reparos puestos al retablo de la misma, por efigiarse allí al Cardenal Mendoza bajo las facciones de Cisneros, y una real orden dada en 1528 para subsanar el error [1], orden no cumplida, sin embargo. Asimismo, tenemos en la sacristía de la Capilla dos imágenes orantes de los Reyes Católicos, retocadas a gusto del siglo XVIII, pero cuya atribución a Felipe Bigarny es de las más seguras que pueden obtenerse (figs. 153 a 156). ¿Corresponderían ellas primitivamente al retablo y, no pareciendo bien, y con razón, sobre todo la de la Reina, se sustituirían por las actuales (figs. 157, 158)? ¿Fué Silóee autor de éstas, y a ello aludiría su declaración?

Las estatuas de la sacristía son mezquinas y plebeyas: el traje y tocado de la Reina disienten de los que ella usaba; el Rey, con su

1. Archivo de Simancas: patronato real, n.° 2527.
2. *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos de Burgos*; pág. 10.
3. Idem, pág. 70.
4. *Razón y fe*; 1921, pág. 535.

ropón, tampoco sale airoso. En cambio, las del retablo, sobre dobles almohadones y más corpulentas, de tal modo llenan su sitio y con tal arte fueron dispuestas, que presiden de hecho toda la composición, y no hay allí otra imagen que atraiga y encante como la de Isabel. Su naturalidad, su nobleza, su sencillez de atavío y exactitud iconográfica satisfacen plenamente, y la de Fernando, con arnés completo, según se le representaba yacente, señorea en grado justo. Su estofado, igual que el del retablo, prueba una proximidad de fechas, compatible con el supuesto de que su autor fuese Alonso de Salamanca. Parece aún descubrirse algún indicio del cambio aludido: los atriles que ante sí llevan los Reyes tienen peanas añadidas, como para recrecer sus soportes, y estos postizos se adornan con garras, tema predilecto de Silóee. Otros datos positivos en sentido igual aportan la técnica del pelo en el Rey, la caída de paños en la Reina, la carnosidad de las manos, etc.; mientras su discrepancia respecto de todo el retablo acentúa como razonable dicha hipótesis.

No es un descubrimiento la Capilla ni los artistas que en ella trabajaron; si bien haya de pormenores y atribuciones mucho nuevo en las páginas que anteceden. El pecado mayor era dejar tanta riqueza sin cotizarla de público, sin ostentación ni reproducciones. Dejar que la historia de nuestra escultura llegase, tras de Zarza y Bigarny, al momento del apogeo renacentista con un solo nombre sonado, el del Torrigiano. Dejar apenas notorios y valorados a un Ordóñez y un Jacobo Florentino, y a trasmano un Silóee, haciendo parecer justo que se destacase Alonso Berruguete como figura representativa casi única en Castilla, cuando más bien constituye una desviación. Porque antes de agriarse el temperamento castellano con la guerra de las Comunidades, alimentando aquellas rigideces ingratas, contorsiones y espasmos, el arte se recreó en lo plásticamente bello, ya con ternuras, ya con equilibrada ostentación de fuerza y dramatismo, a gusto de realidades que prometían confianza en lo terrenal y en lo sobrehumano. Esto merecía proclamarse, y esto en la Capilla real, en Granada, es donde mejor luce.

Fisonomía del caserío malagueño

por J. Moreno Villa.

A primera vista, todos somos moros en Andalucía. Después se nota cierta complejidad en el tipo. Acaso en algún momento parezca que domina el semblante romano de la aristocracia. No obstante las vacilaciones que suscitan los casos aislados y aun los grupos familiares, se reconoce al fin que había una buena dosis de verdad en aquella primera impresión. No sabremos definir qué rasgos son en nosotros los bereberes. Tan pronto diremos que son los ojos, como la barba; la negrura del pelo, la blancura de los dientes, el color aceitunado, la estatura, etc., sin entrar en los rasgos morales. Pero, sin concretar, llegamos a estar convencidos de nuestra diferencia con respecto a los tipos europeos y hasta peninsulares.

Esto no quita para que nos sintamos, muy en el fondo, radicalmente miembros de Europa. Con una porción de instintos, de costumbres, formas sociales y afanes intelectuales, en suma, que no son, hoy por hoy, discernibles en nuestros parientes marroquíes.

¿Sucede algo de esto con el caserío de las ciudades y grandes pueblos de Andalucía?

Andalucía es muy vasta. Su primer peldaño está para mí en Toledo, de la que oí decir a Mr. Berard: «Tengo la sensación de hallarme en Alepo», palabras equivalentes a las de Steffano en Málaga: «Es igual que Damasco.» Por ser tan vasta, me reduzco a pensar en mi provincia.

El tema puede quedar reducido a estos términos: ¿Cuál es la fisonomía arquitectónica de Málaga?

El tema hace tiempo que me alarga sus tentáculos. Veo su dificultad. No es para resolver con estadísticas. A veces bastan siete casas ricas y siete casas pobres para conocer la fisonomía de toda una población. Es más; en una sola puede quedar condensado el sentido arquitectónico de un pueblo.

El primer trabajo que impone el tema, de tanteo y selección, fué publicado en otro lugar y puede reducirse a lo siguiente: «Después de revisar los elementos del caserío de Málaga, tan heterogéneos, se llega a la conclusión de que el sello definitivo de la Málaga actual se lo da el siglo XVIII, el gusto de ese siglo que allí sigue vigente hasta mediado el siglo XIX. Pero, unido este sello a otro más tradicional, el morisco.»

Ahora bien, hablar de casa árabe y pensar en ciertos elementos, es casi obligado. Y he de decir que ni el arco de herradura, ni el denticulado de ladrillos en las fachadas, ni los azulejos son indispensables para el acento fundamental morisco que nos parece difundido en el caserío de Málaga. Se pueden recorrer leguas y pasar por muchos pueblos de la provincia sin dar con uno de esos elementos arquitectónicos. Se halla en algo más simple y primario. Y ese algo es justamente lo que quisiéramos explicarnos ahora.

* * *

De moro, de lo que por antonomasia se llama así, hay mucho en la estampa de Málaga. Pero no todo ello puede contar. El portalillo convertido en tienda, por ejemplo, con el vendedor o la vendedora sentados tras el umbral donde las mercancías se presentan en montoncitos cuidadosos, es un trasunto fiel del sistema judaico que se ve en las poblaciones del litoral africano. Esto forma la estampa pintoresca que convence al viajero y que, sin duda, tiene su valor, como lo tienen otros elementos del paisaje, del cultivo y la flora. No cabe duda de que la chumbera, la pita y la palmera son agregados del caserío, genuinamente africanos y orientales.

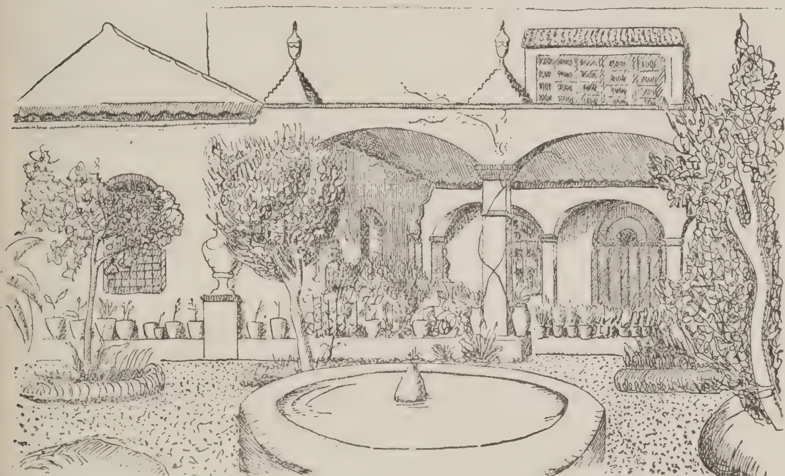
Tampoco nos valen de momento las manufacturas populares, tan directamente moriscas, como el hornillo transportable, que se llama *anafe* (árabe) o los arreos de las bestias, que se llaman *atajarres* (árabe). Estas piezas de policromía fastuosa y netamente oriental, conseguidas con lanas de colores sobre fondo de cuero, son elementos para la estampa total o para un estudio de las industrias indígenas, pero extrañas a nuestro propósito.

La angostura y la sinuosidad de las calles, sí. Esto corresponde ya de lleno a la fisonomía arquitectónica de la población. Pero ninguna de ambas condiciones bastan para calificar de morisco el caserío. Eran corrientes en la Edad Media y en todos los países.

Tendrán que ir unidas a otras características, como: el alzado o cuerpos del edificio, la techumbre, el blanqueo, el sentimiento de los huecos y, sobre todo, la existencia del patio.

Esto del patio nos sitúa ya en terreno más firme y concreto. Más de una vez he oído a un querido maestro que, para él, hay dos tipos de casas: la que arranca del cortijo y la que parte de la choza. El cortijo surge alrededor de la corte (*cour, hof*), patio o corral. El cortijo es la vivienda del Sur; la choza, en cambio, el tipo de la vivienda septentrional.

Habituados a ver patios renacentistas, patios italianos de bella



traza, nos parece un elemento latino que no puede acreditar de morisco a un edificio. Pero, aparte de ser una invención musulmana, tan genuinamente musulmana como el arco de medio punto apoyado en la columna, inventado en Siria (Spengler, t. II, págs. 36 y 37), las proporciones de los elementos que integran el patio nos dirán si son de contaminación italiana o de prosapia mora. En esto ya no hay dudas. El patio morisco es más despejado y más ingrávido. Sus columnas son más finas y largas; sus aberturas de arco, más extensas. Examinemos algunos caracteres del patio malagueño. Su patrón general puede ser el del Alcázar de Sevilla. No es preciso insistir sobre el conjunto. Pero, en cambio, haré notar la pervivencia y evolución de un detalle, como el alfiz, en patios

de tan distintos años como los que se ven reproducidos aquí. El más moderno es el del Palacio Episcopal de Málaga, ya siglo XVIII [1]. A las enjutas o albanegas de los arcos vienen a unirse unas líneas arquitectónicas que bajan perpendiculares desde el cuerpo superior, donde hacen de marco, a los huecos. ¿Se trata de una evolución del



alfiz, o de una variante clásica como la de la *Casa del Pasaje de Alvarez*? (Málaga). El adorno de su último piso tiene el mismo fin tectónico que el alfiz, o sea, afirmar las líneas del hueco, pero no del todo a la manera clásica, realzando los bordes del hueco, sino dejando holgura a éste, como en el sistema decorativo morisco. Y, además, imprimiendo a su valor plástico el valor

1 Debo las fotografías que ilustran este trabajo a la amabilidad del arquitecto malagueño don Fernando Guerrero Strachan.



MÁLAGA.—Casa del Pasaje de Alvarez.



RONDA.—Casa de Mondragón.



MÁLAGA.—Patio del Palacio episcopal.



MÁLAGA.—Casa de los Villalcázar.



RONDA.—Casa particular.



RONDA.—Capilla votiva.

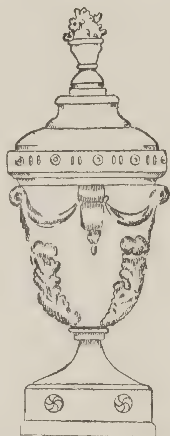


Vista parcial de Ronda.



Ronda.—Una calle.

del color, para reforzarlo más. En el Palacio Episcopal lo vemos igualmente encalado, así como las archivoltas. Este sistema de ribetear y pintar las líneas arquitectónicas se ve en los más viejos manuscritos y obras de fábrica musulmanes, y es lo que me lleva a tener por morisca la costumbre tan malagueña de bordear puertas y ventanas con cenefas blancas o de colores vivos. En las fachadas pobres no hay otro adorno. Toda la alegría que irradian viene de ese simple elemento decorativo, el cual tiene tal expresión y vida que, cuando queda clausurado en una reja, nos conmueve como si en efecto fuese algo vivo y preso.



Hemos salido insensiblemente del patio a las fachadas. Y hemos dicho que la cenefa es el único adorno expresivo en ellas, si son de casas pobres. Lo demás, pues, se siente como recatado, sordo y viviendo para dentro. Lo tendremos en cuenta para después.

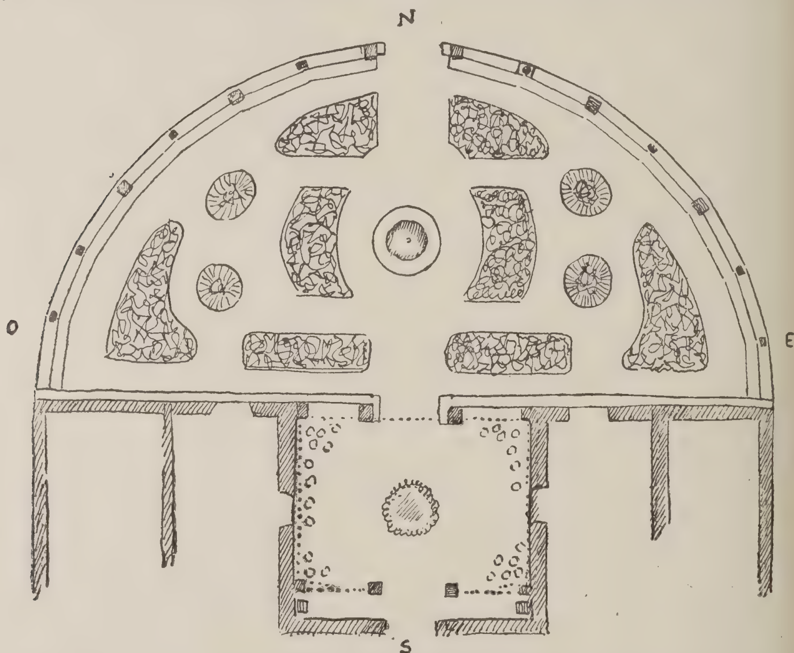
Fijémonos en la Vista parcial de Ronda. Es indudable que, aun descontando lo restaurado y moderno del primer edificio visible — la puerta con arco de herradura —, todo el grupo de casas tiene un sabor islámico. Y este sabor se desprende de poquísimos elementos, porque, en realidad, todos se reducen a los siguientes: grandes superficies rectangulares y blancas, como pertenecientes a cubos de muralla o alcazaba, sin un asiento o plano común; carencia absoluta de indicios o señas de lo que pueden ser los interiores de esas viviendas; tejados simples, que apenas se acusan; y preparación del suelo en forma de bancales, que dan ocasión a gradas y poyos para tiestos floridos.

No descubrimos otros caracteres ante la vista. Ellos serán, pues, los que dan el sello musulmán a este rincón de Ronda, ejemplar y tipo de lo que entendemos por morisco refiriéndonos a Málaga.

Nada enseñan, en efecto, las casas tradicionales y populares andaluzas de lo que guardan interiormente. La sonrisa del patio, de las fuentes, de los poyos y graderías de macetas, de sus mosaicos y alfarjes. La casa sería totalmente inexpresiva a no ser por las cenefas que hemos dicho y por las tonalidades coloras del encalado. Había de venir el siglo XVIII, con su juego lineal, para que ellas cobrasen rasgos expresivos. Entonces empieza a corresponder lo de

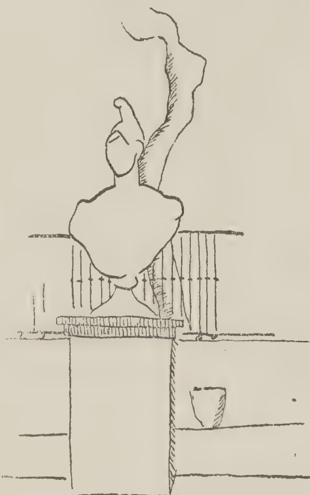
dentro a lo de fuera. Hasta un elemento tan humilde y gracioso como el poyo, pide su parte en la orquesta arquitectónica de la fachada. Y si ésta alcanza coherencia, despejo, sobriedad y gracia, es porque de dentro le vienen impuestas tales virtudes.

Las fotografías reproducen dos fachadas de la ciudad de Ronda. Una de casa rica y otra de casa media. Esta es más simple: es una superficie perfectamente rectangular, donde los huecos



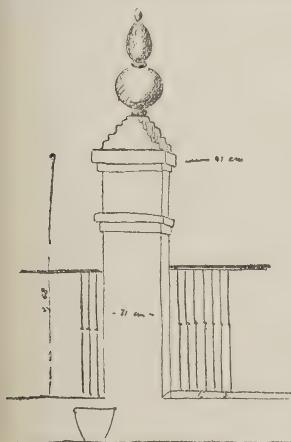
y realces quedan dispuestos en absoluto equilibrio, unidos todos y conservando, sin embargo, su independencia. Una cornisa, precisamente la que sostiene al balcón, marca los cuerpos del edificio; pero, a la vez que hace de divisoria, es línea de unión entre las ventanas altas y bajas y el balcón. El solero de éste, a su vez, descansa sobre tres ménsulas y forman como un tejaroz sobre la puerta principal, atrayéndola así al punto de unión central del edificio, esto es, al solero del balcón. Lo más original, gracioso y significativo es el sistema de apoyos. No hay un solo saliente que carezca de él. Y como en las ventanas del bajo no eran posible los de forma de

ménsula apuntada, se inventa el pedestal. Esta solución era la más lógica, entre otras razones, porque recordaba el antiguo poyo o banco a lo largo de la fachada. Fué tan acertado el invento, que se aplicó a todo lo que era voladizo. Fué como poner en manos de la fantasía un instrumento más de juego. Así surgen formas como la del altar público de la *Capilla votiva* que reproducimos, tan singular dentro del *rococó*.



La casa señorial rondeña equivalente a la señalada es la otra que se reproduce. Lo que sorprende en esta fachada es el admirable ajuste de los cierros en la organización total. Pese a la individualidad de estos elementos moriscos, la coherencia está conseguida y sin que se perturbe la claridad ni la gracia. Estamos muy lejos del *recocó* norteño. Todas las formas globulares y las líneas curvas quedan contrarrestadas por las horizontales y verticales.

Y sólo ahora, al fin, en el siglo XVIII nos dicen las fachadas lo que hay en el interior: desde quién habita en la casa, hasta dónde recibe, dónde duerme, dónde come y dónde se reune familiarmente.



Quedará mucho recóndito aún, porque nuestro carácter es así y porque nunca podrá reflejar la cara con toda exactitud lo riente y vario de un interior andaluz; pero se ha roto el secreto. A línea doy algunos dibujos sacados de la casa de D. Antonio Villa, en Churriana (a nueve kilómetros de Málaga), casa familiar, de mis buelosbisa. Tal vez basten para dar idea de la solución clara del patio y del jardín. Al patio se sale por una estrecha galería de robustos pilares y, al jardín, por unos arcos aéreos empenachados de jarrones de tipo Imperio. El jardín es semicircular; y su semicírculo queda tra-

zado por dos filas de poyos escalonados, una fina verja y unos pilares que alternan con bustos de personajes romanos. Todo lo arquitectónico es allí blanco, de cal, menos la verja y los remates. Lo extremadamente luminoso de la cal contrasta con los verdes profundos y sordos del boj, del níspero y de los cipreses que forman un cenador fuera del primer jardín. Es forzoso reparar en las fuentecillas centrales, en los arriates y atarjeas para diferenciar estos jardines; así como en el sentido de la línea y del color con que están utilizados los árboles y las flores. Hay paseos enteros de granados y de chirimoyos entre acequias que bordea el almoraduj; y hay grandes yucas, bizarras y hostiles como bayonetas, junto a pomposos rosales y blandas cenefas de romero. La paleta impresionista nos parece aquí pobre y delirante. No pudo ninguna paleta unir tanta vibración de color distinto y tanta claridad de forma. Se comprende que todo esto no podía salir a la cara. Harto hizo el genio popular con recurrir a las fachadas de colores y a las cenefas. A veces, el rosa de una de ellas refleja bastante la alegría interior, y las barandillas y rejas el sentido lineal y decorativo de los jardines.

El sentimiento curvilíneo del siglo XVIII, tan afín en el fondo con el decorativo musulmán, a pesar de ser éste más abstracto, se palpa, mejor que en Ronda, en Málaga, en la capital. Aquí abomba el herraje, ovala el ventanuco, haciendo del cuadrado un ojo de buey, y enguirnalda las azoteas mediante una serie de arcos invertidos en cuyas conjunciones brotan florones, copas, piñas y mil formas de cerámica blanca y verde.

No es oportuno entrar en detalles. Pero apenas puedo callar que para mí fué como descubrir algo familiar hallarme con este último tema en nuestra arquitectura colonial de México. Allá, donde también hay edificios muy blancos, es donde evoluciona y varía en formas muy curiosas, este adorno tan claro, tan justo, tan francés y tan mediterráneo.

Los bronces de Azaila

por J. Cabré.

I

ANTECEDENTES

Es interesante ir presentando elementos de estudio para la cronología de las artes industriales, en el período llamado *ibérico*, o más bien *hispánico*, mediante una serie de objetos importados, que al descubrirse juntamente con otros indígenas, fechan estos últimos, y a la vez aportan para las investigaciones de la historia patria datos de gran valía, que coadyuvan a interpretar pasajes de los autores clásicos referentes a la dominación de España por los romanos. Así nos lo revela el análisis arqueológico-artístico de estos bronces, que dejan bien patentes indicios de una enconada lucha en la Celtiberia, cerca de la mitad del siglo I antes de Jesucristo, coincidiendo con el esplendor máximo de la cerámica del Bajo Aragón, tan dignamente representada en el mismo sitio. Este es la acrópoli hispánica del Cabezo de Alcalá, en Azaila (Teruel), descubierta en las excavaciones oficiales que voy efectuando desde 1919, en colaboración con D. Lorenzo Pérez Temprado, bajo el patrocinio y subvención de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

Dicho cabezo, situado a la margen derecha del río Aguas y gozando de una situación privilegiada, pues desde él se dominan extensas llanuras y lejanos montes, dista de Azaila (que tiene estación férrea en la línea de Zaragoza a Barcelona, por Caspe) poco más de un kilómetro, en dirección al Sur.

Amparó esa acrópoli una gran urbe desparramada por la pendiente NE. del mencionado cabezo, por los llanos inmediatos que se extienden hacia el Oriente, limitados hacia Norte entre dos vallecillos, por el otro cerro contiguo que hay al Mediodía y por incultos campos y lomas hacia Occidente, hasta llegar casi a las planicies de la vega. Todos estos sitios aparecen salpicados de restos arqueo-

lógicos y cimientos de viviendas, que vuelven a aflorar cerca de cauce del río, junto al que existe el estribo de un puente de hormigón romano, precisamente en el camino antiguo de Azaila a Belchite.

De la acrópoli se conserva aún todo su perímetro murado, dos torres atalayas, de planta cuadrada, sitas en el interior, una cerca de la otra, que se elevaban sobre las viviendas, y los dos caminos de acceso, defendidos por una común terraza o plataforma artificial, con muros de contención, escaleras, etc. Tales murallas, acomodándose a la topografía del terreno y ceñidas a él, siguen el contorno irregular de la meseta del cabezo, y se yerguen ante el acantilado o estrato de piedra de yeso que lo respalda, con catorce metros de altura, hasta ganar la meseta. Su aparejo es de mampostería de relleno, con el paramento exterior más o menos esmerado y de unos ochenta centímetros de grueso, ya hecho con losetas de caliza, ya con adobes, como sucede en el espolón de Norte, siendo los materiales de adentro bloques informes de yeso, puestos a montón. Como el perímetro de la meseta se desarrolla en zis-zás, los constructores de estas murallas aprovecharon los puntos salientes para obtener con escaso esfuerzo torres de flanqueo, a modo de los modernos baluartes, de base rectangular o en irregular polígono, mediante los cuales quedaban protegidos los lienzos situados entremedias, que se encorvaban hacia dentro, a modo de anfiteatros. En el central de tales espolones, que es más pronunciado o saliente, hay una escalera al exterior, muy singular, de la que se conservan once peldaños. (Véase el croquis de la planta fig. 1).

La planta de la acrópoli se extiende de Sur a Norte en sentido longitudinal, con 191 metros, y las tres cotas transversales dan: 62, 91 y 17 m., respectivamente, refiriéndose la última al extremo de Norte.

Si en realidad resultan interesantes para el estudio de la arquitectura militar las murallas de la acrópoli de Azaila, sus calles y casas nos manifiestan un alto sentido práctico en la arquitectura urbana, con el replanteo de dicha acrópoli, llevado a cabo de una sola vez, resolviendo el problema del desagüe de la calle longitudinal que atraviesa el cerro de Sur a Norte, y de sus cuatro ramificaciones transversales, mediante una lógica nivelación que encauza las aguas pluviales en tres direcciones distintas, y de éllas dos hacia las entradas abiertas en los muros de la meseta. Todas las calles



Fig. 1.—Plano esquemático de la acrópoli de Azaila: 1, templo indígena; 2, íd romano; 3, casa del anaclyterium; 4, íd. de la lucerna, en forma de cabeza de negro; 5 a 10, viviendas en las que se han descubierto vasos pintados con figuras humanas y de animales.

están enlosadas con lajas de caliza, disimétricas en sus bordes laterales, y pegado a las casas corre un poyo continuo, de una o más hiladas de piedra, que sirvió de acera. En muchos trechos de calles corre una de ellas a cada lado; así en la transversal de en medio y también en los dos caminos de subida a la acrópoli, que están a su vez enlosados. Ambos caminos parten desde el tercio inferior de la vertiente oriental del cabezo y desde casi su parte intermedia.

Uno de los anteriores caminos asciende suavemente a la meseta en dirección de Sur a Norte; el otro, en sentido contrario, más breve y penosamente, y sus muros de contención forman una serie de ángulos rectos en su planta, escalonados y con determinado fin estratégico. El mismo ideal defensivo sugirió el trazado de las calles, en las que las líneas rectas de las manzanas de las casas se quiebran en ángulos más o menos abiertos y a veces en escuadra.

Las soleras de las casas hállanse casi todas a superior nivel que el enlosado de la calle y generalmente que el de las aceras, habiendo algunas que tienen ante su umbral uno o más escalones, a partir de la acera. Tal detalle prueba que no se daba albergue en las viviendas de la acrópoli a las caballerías, ni se guardaban en las mismas los carros, a pesar del mucho uso que se hizo de ellos, según lo comprueban los continuos y profundos carriles del enlosado de todas sus vías, y sus guardacantones rozadísimos, así como el desgaste de los bordes de las aceras producido también por las ruedas de los mismos.

Presentan las viviendas planta rectangular; sus cimientos son de mampostería o de adobes, hasta la altura de un metro próximamente, y el resto de los muros de tapial. Las techumbres eran de ramaje, recubierto por una capa de barro de unos diez centímetros de grosor, sostenidas por pies o postes de madera con basas de piedra. Algunas estancias aparecen enlucidas con yeso, tanto paredes como suelo, y se nota este detalle, sin excepción, en las cámaras que sirvieron de almacenes de víveres y bodegas.

Como edificios de carácter religioso deben citarse dos pequeños templos; uno de ellos, tal vez indígena, estaba fuera de las murallas superiores de la acrópoli, y el otro, romano, cerca del anterior, pero ya dentro de ella, frente por frente de la entrada principal. Indicios hay de otro tercer templo, en el extremo Sur del cabezo, pero no quedan más rastros que sus materiales de construcción, derrumbados por la pendiente y hacinados en el boquete de la muralla

que hay en ese extremo Sur del cabezo, abierto por los arietes y catapultas romanos durante el sitio de la acrópoli, cuando ella fué arrasada y quemada.

En la cerámica que de esta acrópoli procede, predomina la hispánica, casi toda ella pintada de rojo oscuro, con motivos geométricos, estilizaciones de pájaros, cuadrúpedos perseguidos unos por otros, reptiles y figuras humanas representando generalmente guerreros, lanza en ristre, montados a caballo. Se encuentran entre ella, en segundo lugar, muchos ejemplares de la importada que llaman *campaniense*, esto es, la de barniz negro, y de la romana, representada por grandes ánforas de cuello estrecho y largo, con dos asas junto a él, panzudas y de base estrecha, y también por otras de cuello corto y estrecho y asas semicirculares, asimismo panzudas, pero de menor alto que las anteriores. La cerámica *sigillata*, imitación de la aretina y las *tégulas* son desconocidas en esta localidad.

Contrasta enormemente el que las varias aras romanas, de líneas más o menos puras, descubiertas en nuestra acrópoli, carezcan de inscripciones y que, en cambio, no sólo casi todos los objetos de cerámica hispánica, sino también las ánforas romanas y aun aquellas estampilladas con caracteres latinos, ostenten grafitos ibéricos, así como en su mayoría los centenares de *pondus* de alabastro, descubiertos hasta la fecha.

Leyendas de zecas autónomas reinan a su vez sobre las de pueblos invasores, en los dos tesoros de monedas que descubrimos en 1920 [1] en la acrópoli y en hallazgos sueltos posteriores. De las 752, casi todas de bronce, que integran aquellos lotes, 1 es griega, de Massilia; 2, púnicas, de Cartago y de Ebvsvs; 1, de Valentia; 1, de Corduba; romanas de la república, 12, y las restantes autónomas. Una sola de las monedas romanas corresponde al primer tercio del siglo I a. de J. C.; las otras alcanzan más antigüedad.

Refleja, por otro lado, la riqueza y cultura de los habitantes del Cabezo de Alcalá, su predilección por poseer bronces, de considerable valor para aquellos días. Aparte de las esculturas que a continuación se exponen, proceden de este lugar: Una cabecita de toro, con apéndice para ser enmangada; restos del candelabro en que se colocaría la lucerna de la fig. 2 B.; una balanza, de regular tamaño,

(1) J. Cabré: *Dos tesoros de monedas de bronce, autónomas, de la acrópoli ibérica de Azaila.* (Teruel). *Memorial numismático Español,* Junio, 1921.

con cuatro platillos, y el final de los eslabones de sus cadenas, cabezas de cisne, del mismo estilo que las de los cabos de mango de varios símpulos; braserillos, con manos humanas en el arranque de sus dos asas; calderos, jarritas de tipos diferentes, etc., casi todo ello de estilo alejandrino, y por desgracia mal conservado. Sólo una placa de cinturón, que tiene incrustaciones de plata, se puede clasificar como de metalurgia hispana.

II

DESCRIPCION DE LOS BRONCES

Pieza lateral de un anaclyterium o de un bisellium (fig. 2 A). — No es necesaria su descripción, porque responde a un modelo generalmente conocido. Ejemplares análogos los hay en el British Museum, y similares en el de Nápoles. Mide: 0,29 metros de alto y 0,41 íd. de diámetro transversal.

Se encontró en la estancia A de la casa cuya planta se reproduce en la figura 3, situada en la manzana central del Este de la acrópoli, y es la primera de ella, a partir de la segunda entrada abierta en el recinto murado, o sea la del Nordeste. (Véase fig. 1-3.)

Esta pieza estaba guardada juntamente con 112 monedas de bronce, de las cuales 99 son autónomas; 1, griega; 2, púnicas y 9, romanas; una jarrita de bronce, con cabeza de Sileno en el arranque del asa; un disco, un brazalete y un anillo de bronce; además, 16 piezas de cerámica campaniense, con grafitos ibéricos, y varias de fabricación indígena; siendo el ejemplar más curioso de estas últimas un vaso cilíndrico con borde plano vuelto al exterior, que ostenta pinturas de rojo oscuro, representando tres zonas verticales en zis-zás, tres grandes M M entre ellas y una orla con delfines debajo de las mismas.

Lucerna en forma de cabeza de negro (fig. 2 B). — La cabeza ostenta caracteres etnográficos típicos de la raza negra, y en ella se acusan con gran dureza, especialmente, los músculos superciliares, los pómulos, la nariz corta y ancha, y los labios muy pronunciados, con estrías en el superior. Surge de su boca un cilindro para la torcida de la luz, y en la frente tiene un agujero para verter el aceite, con tapadera movible, pero rota, en forma de mechón de rizos de cabello. El asa voltéase de la frente a la coronilla, desde la que

se desarrollan en sentido radial muchos bucles rizosos de cabello. Mide 0,06 metros de alto por 0,12 íd. de longitud.

Se encontró en la casa que hace esquina entre la calle transversal del centro de la acrópoli y la grande longitudinal, en una estancia que indudablemente sirvió de almacén y bodega (fig. 1-4). Allado de esta lucerna había varios fragmentos del trípode, también de bronce, que la sostuvo, constituídos por unas garras de águila que aprisionan pequeñas basas molduradas, de planta cuadrilátera; aretes de bronce,

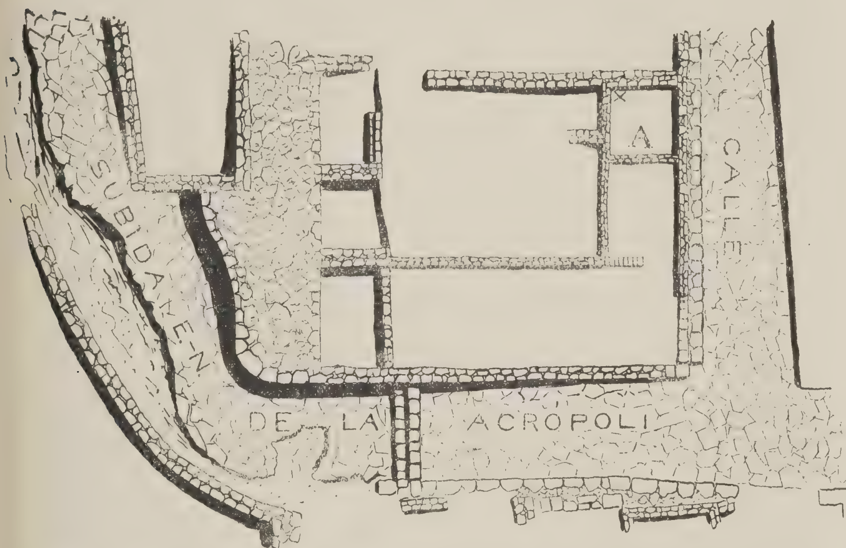


Fig. 3.—Planta de la casa en que se halló el anaclyterium. A. Estancia que servía de cocina donde se guardó el bronce junto con vasos ibéricos, campanienses, monedas y otros objetos.

rotos, con cabezas de cisnes en los extremos; 14 fusayolos, de barro cocido, 5 de ellos con caracteres ibéricos grabados; un platito y fragmentos de otro, de tipo campaniense, con inscripciones ibéricas incisas, y varios tarritos, unos campanienses y otros indígenas.

Dicha cámara tiene planta trapecial, de 15 metros de longitud por 2,40 y 1,70 íd. de ancho, y junto a sus dos paredes de mayor largo, existen dos poyos continuos, de unos 0,10 metros de alto, construídos con adobes, y revestidos de yeso, así como el pasillo que hay entre ellos, en cuyos poyos se encontraron tinajas panzu-

das de cerámica indígena, sin pintar, colocadas en fila y todas ellas rotas en muchos fragmentos, pero sin desprenderse del conjunto a que pertenecían.

Para que tales tinajas no se volcasen, había junto a la base de todas ellas dos piezas de yeso amasado, en forma de media luna, que se hallaban una frente a otra, constituyendo un círculo. Carecían de los taladros que tienen en cada extremo algunas otras, procedentes de localidades arqueológicas del Bajo Aragón, consideradas por los respetables arqueólogos P. Paris y V. Bardaviu como pesos de telar o medias lunas de carácter sagrado. (Memoria 66 de la Junta de Excavaciones). Con todo respeto he de decir, que seguramente se modelaron para un uso tan prosaico como es el de servir, de dos en dos, y atadas entre sí o no, para simples sostenes de orzas de cierto tamaño, desempeñando la misma finalidad para que servían los rodetes de barro cocido descubiertos en ajuares de las necrópolis hispanas del Sur de España, correspondiente a los primeros siglos antes de J. C.

Figura de toro con una roseta en la frente (fig. 5). — Hállase de pie, descansando sobre sus cuatro extremidades, inclinado hacia delante y en actitud vigorosa, como si fuese a embestir. Conserva espigones en tres de sus pezuñas, para fijarlo sobre una base o pedestal. La roseta del testuz es de relieve, con siete hojas revueltas hacia la derecha. Su factura denota arcaísmo, que se acusa especialmente en el modelado de los ojos, muy resaltados, en las arrugas del hocico y del cuello, y en el modo de interpretar el rabo, formando rizo. Mide, sin los espigones de las pezuñas, 0,16 metros de alto por 0,23 íd. de longitud.

Tenía adherido al cuello, cuando se descubrió, el asa de un recipiente de cobre, la que se ha desprendido después.

Fué encontrado en Octubre de 1923 en plena calle, entre los escombros que la rellenaban, procedentes del derribo de un supuesto templo indígena, el cual estaba fuera de murallas y al lado izquierdo de la entrada principal de la acrópoli. (figs. 1-1 y 4).

Con el torito apareció la tosquísima ara de piedra arenisca que se reproduce en la figura 6, sin inscripción, enjalbegada de blanco y que mide 0,70 × 0,50 × 0,45 metros; también, el zócalo y parte del neto del pedestalito que sostenía, probablemente, la figura de toro, labrado en alabastro y roto en tres pedazos, siendo su planta cuadrilátera, de 0,12 × 0,21 metros (fig. 7, 2); por último, un cal-

dero de plomo, muy recio y abollado, que descansaba sobre las losas de la vía. Los materiales constructivos del templo, revueltos con lo anterior, eran: adobes, pedazos de un pavimento de mosaico, sin ornamentación; yesones moldurados, pertenecientes a frisos y a cornisas (fig. 7, 3 y 4), y una piedra arenisca, que ostenta un semibocel y un listón en su delantera (fig. 7, 1).

El supuesto templo era de reducidas dimensiones; su planta tiende a la figura de un trapecio, y miden sus dos lados paralelos, por el interior, unos 5,00 y 4,5 metros, respectivamente, por 3 íd. de ancho. Tenía la entrada por un extremo del lado Oeste, con su grada descendente formada por una sola piedra, de 0,60 metros de grosor. En el rincón opuesto a dicha entrada existe un pocillo cuadrilátero, de 50 centímetros de lado, revestido de yeso. Quedan de sus muros, parte de los cimientos de mampostería, con aparejo análogo al de la muralla contigua, de 0,80 metros de espesor, y sobre ellos todavía algunas hiladas de adobes.



Fig. 6.—Ara de piedra arenisca, del templo indígena.

El muro del Sur de este oratorio, servía de medianero a otra estancia, de la que sólo se conserva parte de la pared del Oeste, con un hueco de entrada. Entre ambos departamentos y la muralla hay un callejón o pasillo, de 2,30 metros de ancho por 13 íd. de longitud, con el pavimento de tierra carbonizada, de 1,00 metro de espesor; al final de dicho pasillo se halló una pila pequeña de alabastro, y frente a los dos mencionados huecos de entrada, tocando la muralla, existe como un pequeño aljibe, rectangular, revestido de adobes, de 0,70 × 1,40 metros, que estaba relleno de cenizas y carbones, y entremedias varias calaveras de carnero o macho cabrío con sus cuernos. También se hallaron en el corredor fragmentos de cerámica indígena, unos decorados y otros sin pintar; varios *pondus* de alabastro, de barro cocido y sin cocer, con estampilla uno de estos últimos, en que se leen las iniciales I M, y un disco de barro taladrado por su centro.

Entre los adobes derrumbados en el interior del pretendido

templo apareció mucha cerámica rota y varias piezas enteras: platos; un vaso cilíndrico pintado, imposible de reconstruir; otros, con gollete y dos asas; tres jarritas completas; una tosca copita; un platillo, con grafitos ibéricos; dos *pondus* de alabastro, con íd.; un fusayolo de barro cocido con íd.; un juego completo de piedras de moler, de contorno circular, y mucho plomo derretido.

Los bronces del templo romano. — De la escultura de un varón, de cuerpo entero, y algo mayor del tamaño natural, se halló:

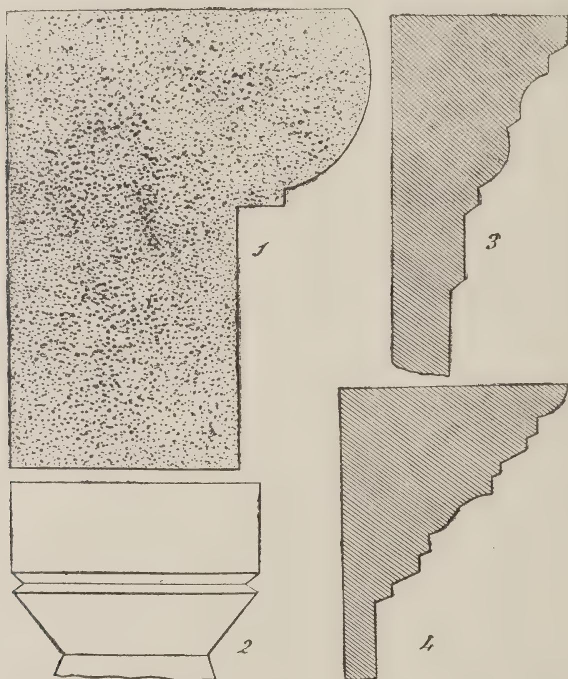


Fig. 7.—Molduras del templo indígena: 1, piedra arenisca; 2, de alabastro; 3 y 4, de yeso.

a) *La cabeza* (fig. 8). — Pertenece a un joven como de 20 a 25 años; lleva patillas de pequeños mechones asimétricos, que descienden casi hasta el cuello; pelo corto, distribuído también en mechones ondulados, recogidos hacia la frente y orejas, excepto el inferior del parietal que tuerce hacia el pómulo; cejas acusadas fina-

mente con incisiones a punta de buril. La vista la tiene un poco elevada; la frente y nariz, casi rectas; labios carnosos y mentón pronunciado. Su cuello aparece recortado al arranque del pecho, no por rotura, sino de fundición. Mide de alto: 0,40 metros.

b) *Las dos manos* (fig. 9). — La izquierda apareció rota por la muñeca, hállase cerrada, pero dejando un hueco entre sus dedos, que permite creer fuera ocupado por un cuerpo cilíndrico, ya fuese una lanza, ya determinativo de alta jerarquía social; en su dedo anular se acusa un anillo con chatón muy resaltado. La mano derecha está semiabierta, y con los dedos juntos; hállase rota por la base de la palma; tiene incompleto el dedo índice y desprendido el cordal. Miden de longitud: 0,25 y 0,19 metros, respectivamente.

c) *Los dos pies*, con el *calceus senatorius*. Uno de ellos, roto por



Fig. 9.—Las dos manos, de la escultura de varón. Museo Arqueológico Nacional.

encima del tobillo; el otro, por la mitad de la planta. Miden, 0,33 y 0,44 metros, respectivamente, de longitud. (Véase fig. 10.)

d) *Unos 20 pequeños fragmentos del manto*, con indicación de pliegues en algunos de ellos.

De otra escultura, representando una mujer, proceden:

a) *La cabeza* (fig. 11). — También es retrato de una joven, al parecer de menos de 30 años, con cara larga, de facciones duras; peinado con raya central y dispuesto el pelo en ondas recogidas desde la frente a la nuca, donde se enrolla en espiral de abajo a arriba, en roleo o rodete, donde no se ve alfiler ni sujetador alguno. En las orejas, medio ocultas por el peinado, se observa un pequeño taladro, indicación de que tuvieron pendientes, y ante ellas hay modelada una graciosa patilla, terminada en rizo. Parece, asimismo, que esta cabeza fué también de adaptación, dada la curvatura especial que presenta el contorno del cuello. Su estado de conservación deja mucho

que desear, particularmente en la mitad derecha, debido a que dicha parte, al estar en contacto directo con el mosaico del templo, se descompuso enormemente, no sucediendo otro tanto con la de varón, porque estaba envuelta en tierra arcillosa. Mide, 0,40 × 30 metros.

b) *El brazo derecho* (fig. 10).—Completamente desnudo hasta la mitad de su antebrazo, doblado en ángulo recto, con la mano abierta y extendidos y juntos los dedos de los que faltaba el pulgar, que se halló aparte, muy oxidado, mucho más que el resto escultórico a que pertenece. Mide de longitud, hasta el codo, 0,60 metros, y la altura desde él a la terminación del antebrazo, es de 0,20 metros.

De una escultura de caballo, de tamaño natural o mayor:

a) *Una pata completa y los cascos, con sus corvejones, de otras dos* (fig. 10).—La extremidad delantera derecha, por su articulación curvada y sin plomo en el casco, reconócese que estuvo levantada:



Fig. 12.—Jabalí de bronce, hallado en el templo romano. Museo Arqueológico Nacional.

mide su alto 0,44; la izquierda descansaba en firme, y se encontró rota en dos pedazos, cuya altura es de 0,67 íd.; el resto de la extremidad izquierda trasera alcanza a 0,33 íd. El modelado de estos miembros es suave y minucioso, y los mechones de pelo del nacimiento del casco y de la perilla del corvejón recuerdan los de las cabezas humanas descritas.

b) *La cola* (fig. 10). — Está completa: de su nacimiento cuelgan tres pequeños mechones verticales, y a continuación los restantes, determinando ondulaciones hasta su final. Por el dorso de ella hay una especie de correa, cuyos contornos tienden a unirse en su parte media. Mide de alto, 1,05 metros, y de saliente horizontal, 0,29 íd.

c) *Fragmentos de las riendas.*—Están constituídos por dos tiras paralelas, de sección circular cada una.

Una pequeña escultura de jabalí (fig. 12). — Hállase recostada sobre un plinto, en cuya parte inferior se ve un taladro de forma rectangular, relleno de hierro, como parte de un espigón. Está muy mal conservado, excepto la cabeza, en donde se acusan todos los detalles característicos de este animal. Sobre las orejas elévase una anilla fija, con su arco roto. Mide, 0,07 × 0,11 metros.

Aparte de todo lo anterior, se han descubierto en este templo los objetos siguientes de bronce: Dos a modo de pezuñas muy puntiagudas, parecidas a las de cabra o ciervo; una placa, con cuatro dentellones en su parte más ancha, y su lado opuesto rebordeado, recordando la palma de una mano humana; una cabeza de clavo, de forma cónica, y dos piezas gemelas, caladas, de uso indeterminado, que tienen contorno ondulado, parecido al de ciertos mangos de instrumentos cortantes.

III

DESCRIPCION DEL TEMPLO, DONDE ESTABAN LOS ANTERIORES BRONCES Y OBJETOS INHERENTES A SU CULTO

El templo. — Por la reproducción de su planta y del plano de la acrópoli (figs. 1 y 13), se ve que estuvo empotrado en el espolón de una manzana de casas, sirviendo sus muros de divisoria respecto de otras viviendas. Mide su interior, 6,50 metros de longitud por 4,10 íd. de ancho, y el *pronaos* o vestíbulo, 1,20 por 3,56 íd.

Los muros del perímetro son de mampostería, hasta la altura de 1,23 metros sobre el nivel del pavimento de la *cella,* continuándose después con tapial (véase la sección en la fig. 13). El que divide la *cella* del *pronaos,* así como los lados o estrechamiento del último, están construídos con tapial, y este detalle se indica en la planta por un relleno de puntos. Dichos muros varían entre sí de grosor, siendo el del testero, de 0,40 metros; el lateral derecho, según se entra en el templo, de 0,55 íd.; el de la izquierda, 0,85 íd., en su unión con el del fondo, y de 1,60 íd. en el extremo del *pronaos,* y sólo tiene 0,34 íd. el divisorio del vestíbulo a la *cella*: todos ellos fueron recubiertos de estuco, que imita el aparejo *isodomos,* o más bien sillares almohadillados, y se conserva aún parte de él en el fondo de la cámara interior (fig. 14).

La *cella* se divide en dos mitades, realizada la más interior, a modo de *podium* o plataforma, de 0,81 metros de alto, construído su frente con dos hiladas corridas de sillares de piedra arenisca, moldurada la superior, y por solero, grandes y desiguales losas, también de arenisca, pero de labra esmerada, como las del resto del *podium*. El pavimento de la primera parte de la *cella* es de mosaico, en el que se desarrolla una composición de lazos, a base de swásticas y cuadrados, con teselas blancas y negras, que destacan sobre las de color rojo que sirven de fondo.

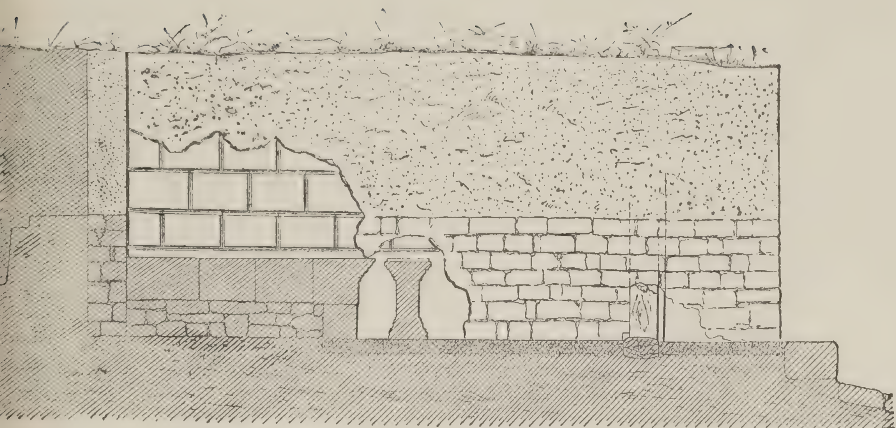
En el umbral de entrada de la *cella* se halló un gran madero de pino, sobre el que descansaban las jambas, de tapial y estuco y el marco, también de madera.

En el vestíbulo existe otro mosaico, que diseña un rectángulo conteniendo un reticulado de escamas, ante el cual aparece la acera o grada, que consta de tres grandes sillares de piedra arenisca, achaflanadas sus esquinas. Ignórase el material con que se labraron los dos fustes de las columnas de la fachada del monumento, cuyos asientos se precisan en planta, pero es de presumir que serían de madera, aunque los restos de sus basas, moldurados con dos toros, están labrados de piedra arenisca. En cambio, una de las *antas* que hemos descubierto, se labró también con arenisca y hállase moldurada.

Los triglifos, metopas y molduras del frontón y de las cornisas del interior, se moldearon de yeso. La sección de todas estas molduras se publicará en la Memoria Oficial de las excavaciones.

En el interior del templo se hallaron *in situ*, como objetos inherentes al culto de él: Un ara de piedra arenisca de líneas clásicas, sin inscripción, que mide 0,79 × 0,38 metros. Una catapulta de madera carbonizada, con su armazón de hierro y bronce, muy mal conservado, y muchísimos vasos de estilo ibérico, pintados, con ornamentación en rojo oscuro, por completo hechos fragmentos, cuyo número, formas y motivos decorativos no se pueden determinar, mientras no se proceda a su restauración. Todo ello se descubrió en un lecho de carbones y ceniza, de unos 0,20 metros de espesor.

Lugar que ocupaban en el templo los bronces y demás objetos de él.— La estatua viril estaba de pie, ocupando el centro del *podium*, y más aproximada a la *cella* que al testero; en la planta del templo se precisa matemáticamente el lugar, porque se hallaron *in situ* los pies de la estatua, sujetos con plomo derretido. El caballo, no cabe



0 1 2 3 4 5

ESCALA METROS

Fig. 13.—Planta y sección del templo romano.

duda también de que estuvo a la izquierda de la escultura varonil, pues la impronta de tres de las plantas de sus cascos, sobre plomo derretido e incrustado en las losas de la plataforma, así lo prueba. Ignórase si la cabeza de mujer pertenecía a una estatua entera o tan sólo a un busto, pero se conjetura que su sitio primitivo sería en la plataforma, a la derecha del varón, a juzgar por una mancha descolorida en el lugar que suponemos, y porque se halló caída debajo de dicho sitio, sobre el piso de mosaico.

En la primera parte de la *cella* se encontraron los objetos inherentes al culto: El ara, tocando casi al *podium* y ante la estatua de varón; la catapulta, a la derecha, ocupando todo el espacio que se precisa con puntitos en el mosaico de la planta, (fig. 13), y los objetos y fragmentos de cerámica, esparcidos por todo el piso.

IV

EDAD DE LOS ANTERIORES BRONCES Y PROBLEMAS QUE SUSCITAN

Tanto la pieza del *anaclyterium* como la lamparilla, figurando una cabeza de negro, ostentan indudable carácter del estilo alejandrino, y en un todo podrían considerarse como obras semejantes a las de Pompeya, importadas de Italia, tal vez de la Campania, como lo fué su renombrada cerámica de barniz negro, que abunda en la acrópoli de Azaila tanto como la indígena, y a nuestra localidad aragonesa llegó al mismo tiempo que los aenochoes, jarritos, braserillos, coladores, símpulos, etc., etc., de bronce, que en la misma se encuentran, en los cuales predominan motivos plásticos que representan cabezas de cisne, decoración muy característica de la época llamada de La Téne. Excepto los braserillos, con manos humanas en las asas, usuales durante los siglos VI y V antes de J. C. en la Europa central, los restantes objetos de bronce, del mismo tipo que los de la acrópoli de Azaila, pertenecen al final de la mencionada época de La Téne. A lo anterior añádase, por un lado, la ausencia en Azaila de la cerámica propiamente dicha helenística, y a la vez, de la italogriega, y por otro, como ya se ha hecho constar, de *tégulas* y de vasos y platos con barniz rojo, del tipo aretino, antecedentes útiles para datar con fijeza cuanto se halla en la acrópoli de Azaila.

La figura de toro, a causa de la tosquedad de su factura, a todas luces nos revela el sello artístico de un producto del país e indígena, y en cuanto a su significación mítica, debido a la roseta que tiene en su frente, emana de influencias orientales. Respecto a su edad, no la reputo siquiera del siglo II antes de J. C., porque se halló, o, más bien, procede de un supuesto templo de la segunda y última reconstrucción de la acrópoli de Azaila [1], oratorio que se edificó en parte sobre un lecho de cenizas y carbones, de un metro de grosor. No hay que olvidar, que este templo fué decorado con estucos y molduras de piedra y yeso, al estilo que el templo típico romano *in antis*, y que su pavimento era de mosaico, sin ornamentación, pero al fin y al cabo de técnica greco-romana.

El problema de mayor dificultad que se nos presenta en este estudio, y al que no hallo solución posible por ahora, es el de la identificación de las estatuas de bronce del templo clásico y el papel que representaban en él. No se explica, a la vez, la existencia en una acrópoli genuinamente celtíbera, de un templo con planta griega con esculturas de tipo greco-romano.

Y sin embargo, está fuera de duda que en él recibieron culto unas imágenes de bronce, verdaderos retratos de personajes clásicos.

Por si pudieran representar emperadores, fuimos en pos de la iconografía, tanto escultórica como numismática, de la familia Julia, eliminando, por cotejo, a todos los individuos de ella, a excepción de Octavio Augusto, por ser el que más probabilidades reunía para atribuirle la cabeza viril. Cuando Augusto contaba veinte años de edad, usó efímeramente patillas, al estilo de las que ostenta nuestro bronce: en dos o tres acuñaciones de denarios, que conme-

(1) El replanteo de toda esta acrópoli, como ya se expuso antes, se llevó a cabo de una sola vez, trazándose las calles y casas sobre un estrato o banco de alabastro, para lo cual se niveló toda la meseta, según convenía a la solución del problema del desagüe general de la acrópoli. Con ello desaparecerían los niveles arqueológicos de las anteriores civilizaciones que moraron en la misma meseta, y tan sólo subsistieron restos de viviendas y objetos de la primera edad del hierro en la vertiente o talud del Oeste, ocupada casi toda ella por el relleno de las murallas superiores.

Fué incendiada la acrópoli dos veces, y al reedificarla después del primer incendio, se quitaron los escombros que produjo su ruina, y en muy pocos sitios subsisten dos niveles arqueológicos de cenizas, con fragmentos de cerámica y objetos en los que no se acusan diferencias que substancialmente caractericen ambos grupos, y sí detalles como pertenecientes a un mismo período. En una palabra, es bien patente en los mismos un proceso de continuidad, sin diferencias de técnica ni de motivos ornamentales. Ello nos demuestra:

1.° Que las dos catástrofes o incendios que sufrió la acrópoli de Azaila fueron inmediatos uno de otro, con el intervalo de poco tiempo.

2.° Que la vida del pueblo hispano en la misma acrópoli fué muy efímera, y que escasamente alcanzó un siglo o dos.

moran el primer triunvirato de Octavio con Marco Antonio y Lépido, acuñadas en el año 43 antes de J. C. según Babelón [1], se representa a Octavio con patillas. Por aquel entonces el sobrino de César se apropió el título de *Divi filius*.

Deseché la hipótesis de tal identificación, porque nuestro bronce no es fiel trasunto de la imagen que conocemos de Octavio, según las reproducciones que de él se han publicado [2]. Todos aquellos retratos tienen la frente más ancha, la parte superior del casquete de la cabeza más plano y hay menos distancia entre la nariz y el mentón; su nariz es más aguileña y, por último, el contorno de la cara vista de frente es mucho más triangular. Además, se carecen de fuentes bibliográficas en las que conste que Augusto recibiera culto siendo tan joven.

Tal vez ambas cabezas de bronce no representen emperadores, por la falta de la diadema o cinta a modo de corona. La estatua a que pertenecía la cabeza viril no llevaba traje heroico, y en los pies se le determina el *calceus senatorius*, que coincide en detalles con el corriente que se observa en bastantes estatuas de la época de la República y en personajes alejandrinos [3]. En una de las manos se le acusa un anillo con chatón, probando que represente a un personaje no mítico.

Por su parte, el peinado de la dama ya no se llevaba durante el imperio en Roma; es, sin duda, de fase anterior.

Si el templo en donde fueron halladas dichas cabezas se hubiera construído en la época imperial, no dejarían de ostentar inscripciones el ara, tal vez el *podium* y seguramente el frontón; tampoco puede aducirse como argumento contra la hipótesis de que el mismo templo pertenezca a tiempos de la República, el parecernos anormal la existencia en él de mosaicos; pues aunque generalmente los españoles son de fecha tardía trátase de un arte neogriego, que pudo llegarnos en fecha remota.

El estilo de todos los bronces del templo se acerca más al de las esculturas alejandrinas que a las romanas, a pesar de ser anormal que las dos cabezas no tengan los ojos vacíos o en hueco, para incrustar pastas vítreas [4], y en cuanto a la técnica o modo de tratar

(1) *Monnaies de la Republique romaine*, t. I, núms. 52 y 53; t. II, núm. 89.
(2) A. Hekler: *Portraits antiques*, París, MCMXIII, págs. 163 a 173.
(3) A. Hekler: *Portraits antiques*, págs. 110, 127, 129, 152 y 153.
(4) Véase la obra anterior, págs. 130 y 131.

el pelo, se hizo exactamente igual durante todo el primer siglo antes de J. C., siempre que se recordaban obras helenísticas.

De haberse destruído la acrópoli de Azaila durante el reinado de Augusto, se habría hallado alguna moneda de este emperador entre las 752 que he descubierto durante mis excavaciones en la misma. De su antecesor Julio César, acuñadas en la Colonia Victrix Celsa, tampoco apareció ejemplar alguno, ni monedas ibéricas bilingües, de la misma ciudad, habiendo sido ésta la que mayor número de piezas anteriores aportó en los dos tesoros numismáticos que publiqué antaño [1].

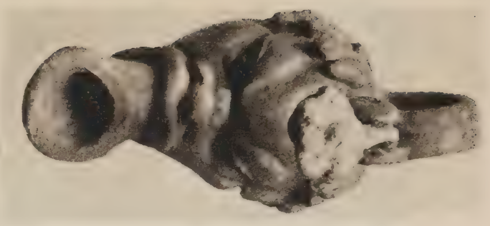
En aquel artículo expuse que un as semiuncial, de los emitidos después del año 89 antes de J. C., y por cierto poco desgastado, era la moneda más moderna de dichos tesoros, lo que me hizo deducir que, probablemente, el último incendio de la acrópoli de Azaila debió ser durante la guerra de Sertorio, entre los años 78 al 74 antes de J. C., conclusión o hipótesis que todavía mantengo.

De todo cuanto va expuesto se deduce que considero los bronces de dicho templo como obras de la primera mitad del siglo primero antes de J. C., quedando en pie, con toda su gravedad, el problema tocante a quiénes representen los personajes que tan misteriosamente recibieron culto entre aquellos indígenas.

(1) J. Cabré: *Dos tesoros de monedas de bronce autónomas, de la acrópoli ibérica de Azaila (Teruel)*. Memorial Numismático Español, Julio, 1921.



A





B

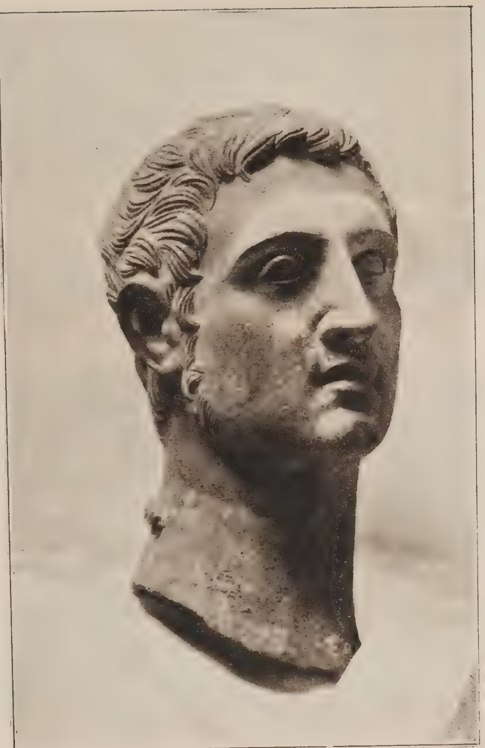
Fig. 2.—A. Anaclyterium de bronce.—B. Lucerna de bronce.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 4.—Entrada principal de la acrópoli. A la izquierda se hallaba el templo indígena, y en el fondo el romano



Fig. 5.—Toro de bronce, procedente del templo indígena.
Museo Arqueológico Nacional.



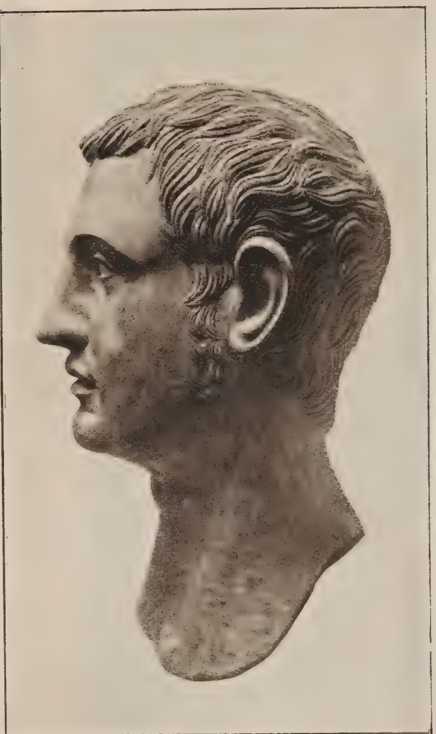


Fig. 8.—Cabeza viril, de bronce, descubierta en el templo romano.
Museo Arqueológico Nacional.

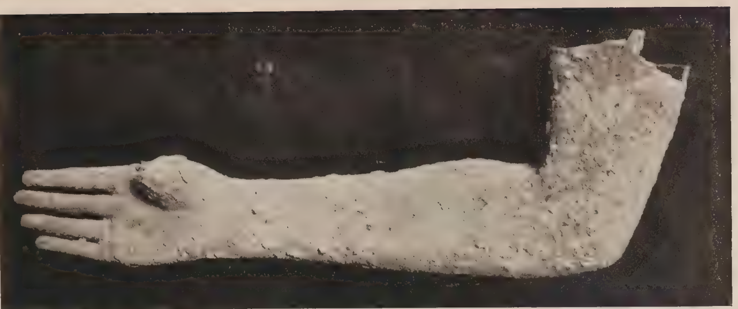






Fig. 10.—Brazo de la escultura de mujer, pies de la íd. de varón y extremidades del caballo de bronce, hallados en el templo romano. Museo Arqueológico Nacional.

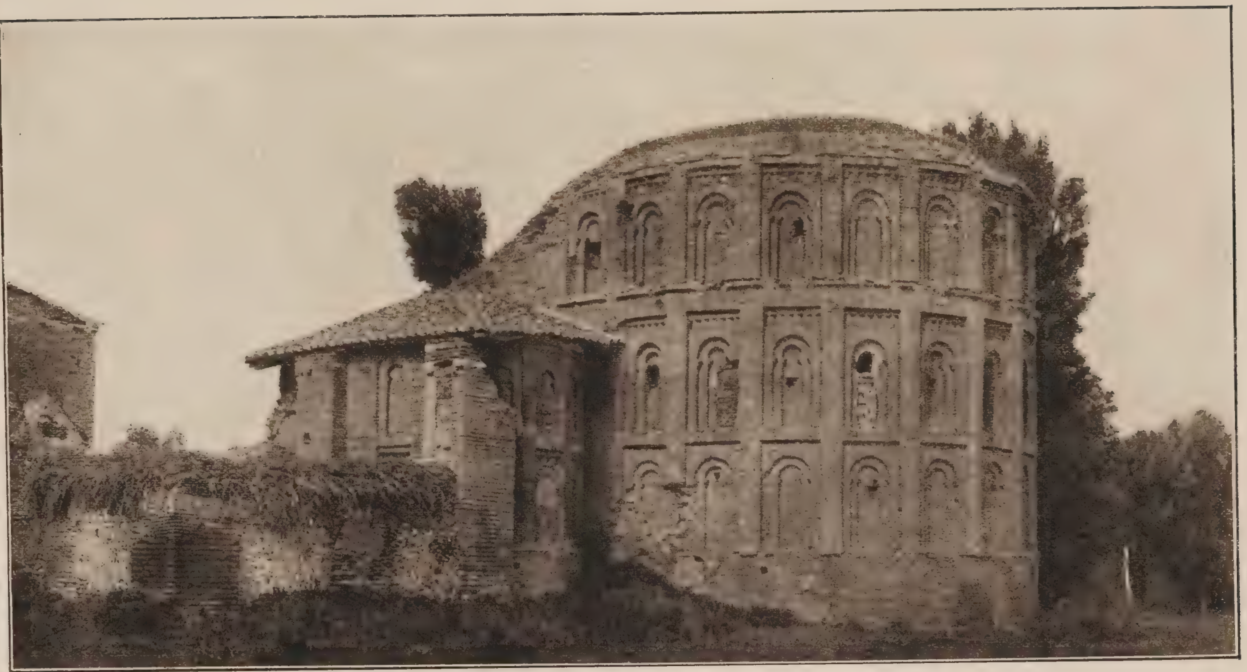




Fig. 11.—Cabeza de mujer, de bronce, hallada en el templo romano.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 14.—Vista del templo romano.



Ruinas de Santa María de la Vega (Palencia).

Las Ruinas de Santa María de la Vega (Palencia)

por L. Torres Balbás.

A orillas del Carrión, y a media distancia entre las villas palentinas de Carrión de los Condes y Saldaña, álzanse aún las menguadas ruinas del monasterio cisterciense de Santa María de la Vega. De ellas han escrito Lampérez y Simón y Nieto con brevedad excesiva, dado su interés arqueológico y la rapidez de la desaparición a que el abandono las condena.

Esta casa cisterciense fué fundada por don Rodrigo Rodríguez Girón, hermano de don Gonzalo, mayordomo mayor de Alfonso VIII. Asistió con éste a la batalla de las Navas y fué conde de la mitad de Carrión y de Saldaña (1224-1232) [1]. En la escritura de donación, fechada en 1215 en Carrión, publicada por Manrique en el tomo IV de sus *Anales* y reproducida por Salazar y Castro [2], don Rodrigo Rodríguez y su mujer doña Inés Pérez dan a la orden cisterciense y al abad Munio varias iglesias, bienes y heredades por aquellos contornos. Manrique pone la fundación del monasterio en el año anterior, o sea en el de 1214. Confirmóse la donación siete después por el pontífice Honorio III. Salazar y Castro dice fueron monjes de Valverde o Benavides los que poblaron el nuevo cenobio, y atribuye a don Rodrigo Rodríguez el apellido Lara, suponiéndole de esta casa; Simón y Nieto sostiene llevó el de Girón, y ha de estar en lo cierto, ya que él poseyó la documentación del monasterio, cuyo actual paradero ignoramos. Morales, en cambio, en su *Viaje santo*, escribe [3] que el fundador fué Ruy Díaz Manzanedo, quien se halló con el rey don Alfonso en la batalla de las Navas.

(1) Francisco Simón y Nieto: *El monasterio de San Salvador del Nogal.* (*Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*, t. I, 1903 y 1904, Valladolid).

(2) *Historia genealógica de la casa de Lara*, justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe. Por Don Luis de Salazar y Castro. Tomo I. En Madrid, año de MDC.XCVI.

(3) *Viaje* de Ambrosio de Morales por orden del Rey Don Phelipe II a los reynos de León y Galicia, y Principado de Asturias. En Madrid... Año de 1765.

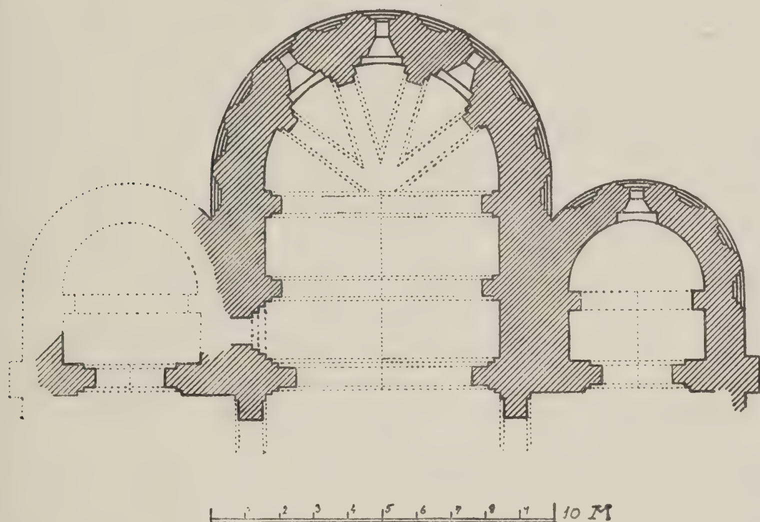
Monasterio e iglesia, convertidos hoy en granja de labor, levantáronse con modestia en lugar fértil y deleitoso, abundante en prados y arboledas. De aquél quedan restos insignificantes entre obras posteriores; del templo, hoy pajar, tan sólo la cabecera — arruinada y disminuída — ha llegado a nuestros días. Todo ello es fábrica morisca de ladrillo. Reconócense aún el ábside mayor y el del Evangelio; el contrario está casi totalmente caído. Tienen los tres planta semicircular, sobresaliendo bastante el central de los laterales, cubriéndose con bóvedas de horno que descansa, la de aquél, en cuatro nervios doblados de ladrillo apoyados en ménsulas de vuelo decreciente. Al cascarón de la capilla mayor preceden dos tramos rectos y uno al del ábside lateral; cúbrense con cañón agudo y les limitan arcos fajones también agudos y doblados, como los triunfales de los ábsides; en uno de éstos reconócense restos de lóbulos. El crucero está totalmente arruinado; parece no se acusó, a lo menos en planta. Tres ventanas derramadas interior y exteriormente dan luz al ábside central y una en el eje al del Evangelio. Arcos y bóvedas llevan impostas chaflanadas. La única decoración redúcese a fajas de esquinillas o dientes de sierra, de ladrillo como todo, situadas debajo de las impostas y sobre algunos arcos. Al exterior, el ábside central está decorado con tres órdenes de arquerías casi idénticas de arcos doblados y con recuadro, ciegos, a excepción de los que corresponden a las ventanas que le dan luz. Sobre las dos superiores hay fajas de dientes de sierra. Falta la cornisa, totalmente desaparecida. El ábside lateral conservado muestra dos órdenes de arquillos idénticos a los descritos. Los ladrillos empleados en la construcción tienen 32 a 34 centímetros de longitud por 19 de ancho y 4 de altura.

De los edificios conventuales consérvase, además, parte ruinosa de un patio de los siglos XVII al XVIII.

En la destrucción y abandono de este monasterio han desaparecido los bultos y losas sepulcrales que allí hubo. Aquéllos eran, entre otros varios, los de los fundadores don Rodrigo Rodríguez y su mujer, situados a la entrada de la capilla mayor, de piedra y levantando como una vara del suelo. Hace algunos años fueron vendidos, según allí dicen, a un anticuario, quien los llevó a Vitoria. Morales afirma tenían algunos de ellos alcones en las manos; sin duda pertenecían a la interesante serie de los castellano-leoneses de Villalcázar de Sirga, Aguilar de Campoo (dos en el Museo Arqueológico Nacional)

Palazuelos, Cisneros, cementerio de Sahagún, Matallana y los aún casi ocultos de San Zoilo de Carrión.

Los restos de este templo pueden fecharse con bastante exactitud. En la escritura de 1215 dice el fundador que ha de hacer iglesia para los monjes, claustro, hospedería y las restantes oficinas del monasterio [1]. En ese año, pues, los edificios conventuales no estaban comenzados. Debieron empezar las obras poco después, no siendo aventurado suponer construídos templo y monasterio al



Planta de las ruinas de la iglesia de Santa María de la Vega.

finalizar el primer tercio del siglo XIII, lo que, además, comprueban sus caracteres arquitectónicos.

Las ruinas de Santa María de la Vega agrúpanse en el foco morisco castellano que comprende parte de las provincias de León, Zamora, Salamanca, Valladolid, Segovia y Avila. A dos leguas río abajo está Carrión de los Condes, estación importante del *camino francés*; la siguiente, hacia Compostela, era Sahagún, uno de los centros castellanos de arquitectura de ladrillo que conserva iglesias

(1) *Et ego debeo facere Ecclesiam vestram, & Claustrum, & Hospitium, & omnes officinas Monasterij.*»

moriscas de las más viejas de la comarca. Entre Carrión y Sahagún existe aún gran parte de la calzada medieval que seguían los peregrinos, importante vía romana siglos antes. Y a la comarca leonesa, más que a la palentina, pertenecen, por sus caracteres arquitectónicos, los restos del monasterio bernardo.

Otro de la misma orden estudiado por el Sr. Gómez Moreno en su *Catálogo monumental de León* [1], el de Santa María de Nogales, puede emparejarse con el analizado por nosotros. Es también obra morisca de ladrillo, de mayor importancia que el palentino, muy transformado y ruinoso. Convertido también en casa de labor cuando la exclaustración, montones de escombros llenaban hace algunos años su interior; merced a la ruina vislumbrábase, tras obras del siglo XVI y revestimientos de yeso del XVII, algo de la estructura primitiva. Su cabecera parece estuvo formada por cinco capillas semicirculares, recordando la de algunas iglesias benedictinas francesas; las naves cubriéronse con cañones agudos paralelos, sin luces el de la central; de las bóvedas del crucero no queda vestigio alguno. Frisos de esquinillas, arquerías murales en los ábsides y crucero, arquivoltas escalonadas, impostas de nacela, pilares esquinados, todos sus elementos arquitectónicos, son idénticos a los del monasterio de Santa María de la Vega y a los de numerosos templos moriscos de la comarca. También en el de Nogales vendiéronse bultos sepulcrales de familiares de los fundadores, y en uno de ellos constaba la iglesia como recién consagrada el año 1266.

Los dos monasterios nos dicen cómo, a pesar de la enorme difusión de la arquitectura cisterciense con sus fórmulas y estilo, algunas casas, por su modestia, o por razones que ignoramos, no podían substraerse a los usos constructivos de la región en la que se levantaban. Para las grandes fundaciones hechas con sobra de recursos, se utilizaban sin duda planos y maestros venidos de lejos; en otras menos holgadas tenían que reducirse a echar mano de artífices, materiales y procedimientos locales. Cosa análoga puede observarse en toda la España cristiana durante el siglo XII y parte del XIII, en la época de auge cisterciense; los monasterios ricos avanzan siempre con respecto a la arquitectura de la región, mientras los fundados con pocos medios siguen la evolución de ésta.

---

(1) En publicación.

VARIA

UN MAESTRO INEDITO DEL SIGLO XII

Desde la estación de Alar del Rey, en la línea férrea de Santander, llégase, en poco más de hora y media de marcha, a un valle apartado, ya en tierra burgalesa. Allí, a la orilla de un pequeño arroyo bordeado de álamos, está el pueblo de Rebolledo de la Torre. De su modesto caserío sobresalen dos edificios que le dan prestigio histórico y pintoresco aspecto: el cuadrado torreón de un recinto amurallado con foso, cuyo centro ocupa, obra del siglo XIV; y el campanario de la cercana iglesia. Fábrica insignificante ésta del siglo XVI, conserva a mediodía un curioso pórtico románico de dos pisos. El inferior estuvo abierto por una serie de arcos de medio punto apoyados en dobles columnas, tapiados desde antiguo; la planta alta tiene hoy ventanas adinteladas que substituyen probablemente a otras en derrame. Remata la fachada un alero de canecillos y cornisa encima, ricamente labrados ambos elementos. Grupos de columnas gemelas muy esbeltas adósanse a los muros exteriores. La escultura de capiteles, canecillos, cornisas y arquivoltas es muy rica y finísima, certificando un buen maestro de la escuela del sudoeste de Francia, cuyas huellas pueden seguirse en el claustro del cercano monasterio premostratense de Santa María la Real, en Aguilar de Campoo (Palencia), y en la portada de la iglesia de Piasca, en Liébana (Santander)

Su nombre se lee en la bellísima ventana de poniente de dicho pórtico, formada al interior por dos arcos gemelos lobulados con un seudo-capitel colgante en medio, arquivoltas y alfiz labrados y, entre éstos, Adán y Eva a punto de probar del fruto prohibido, llenando el resto castillos y decoraciones vegetales. Al exterior, la ventanita tiene en su derrame dos columnas, arquivoltas — una de ellas de grandes hojas de acanto con la extremidad recurvada — y un delgado fuste terminado en una cabeza grotesca que divide su estrecha lucera. En las jambas y en la losa que forma el arco grabáronse varias inscripciones no del todo legibles:

fecit istum portalem ioanes magister capias † *sub era* MCCXXIIII *notum diem* VIIII *calendas decembr.*

† *meus pelagius de fundamentis su ...*
dominicus abas poblab... istum solasr...
... ando poblado fuit istum solar de bal...

El maestro Juan hizo, pues, el pórtico el año 1186 en tiempos de un abad Domingo, quien parece pobló aquel lugar. La inscripción puede compararse con otras dos, situadas en templos no lejanos: la existente en el antiguo monasterio de San Salvador de Nogal de los Huertos (Palencia):

Xemenus fecit et sculpsit
istam porticum orate p eo [1],

sin fecha, pero que parece ser algo posterior al año 1200, y la que está en el intradós del arco de la puerta de la iglesia de Soto de Bureba (Burgos) [2]

era m
CC XIIII
e portal
fecit ptr
us da ega.

En la última, *portal* significa, sin duda, puerta; en las dos primeras, *portalem* y *porticum* empléanse con el mismo significado que nuestro pórtico: la iglesia de Nogal también conserva restos de uno añadido al mediodía de su cabecera, obra ésta anterior, de fines del siglo XI.

El pórtico de Rebolledo de la Torre, cuyo piso alto debió servir de habitación a los monjes gobernados por el abad Domingo, es uno más del importante grupo castellano difundido por las provincias de Avila, Segovia, Guadalajara, Soria y Burgos. En tierra burgalesa parece lo tuvo a norte la antigua iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos, consagrada en 1088 y destruída en 1750, a juzgar por un antiguo plano conservado, aunque ignoramos sus características y el parentesco que pudiera tener con los existentes hoy en la región; a doscientos pasos de Silos ha desaparecido también el de la ermita de Santiago, pero aún se conserva, en lugar más apartado, el de la de Santa Cecilia de Santibáñez del Val. Lo tienen también, en Burgos, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Jaramillo de la Fuente, la de Santa Coloma en Riocabado de la Sierra, la de Vizcaínos y la ermita del castillo de Cerezo de Río Tirón [3].

El maestro Juan, autor del pórtico de Rebolledo de la Torre, juzgando por el alfiz y arcos lobulados de la ventana de poniente, parece algo tocado de mudejarismo, influencia no extraña a la región, pues en el inmediato priorato de Mave, fechado en 1200, existe en un muro interior de su iglesia el trazado de un arco de herradura adovelado que debió servir como traza de replanteo; en Puente-Toma consérvase un gran ajimez de piedra orlado de una serie de arquitos y círculos intersecados, y en Villano y Fuencaliente hay restos análogos [4].

T. B.

(1) *El monasterio de San Salvador de Nogal de los Huertos*, por F. Simón y Nieto (Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, Año II, N.os 17 y 19. Valladolid.

(2) *La Bureba*, por N. Sentenach (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Año XXXIII, segundo trimestre. Madrid, Junio de 1925).

(3) Debo la noticia de estos pórticos a la bondad del R. P. fray Alfonso Andrés, de Silos.

(4) Luciano Huidobro, *Contribución al estudio del Arte visigótico en Castilla* (Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, Año XIV, Valladolid).

TRES FAMILIAS DE ESCULTORES

LOS MENAS, LOS MORAS Y LOS ROLDANES

Aun quedan en la vida del escultor Pedro de Mena y Medrano muchas lagunas por llenar y no pocas rectificaciones que hacer a lo que de ella es conocido. El propio Sr. Orueta, en el libro dedicado a Mena, la única y reciente obra de conjunto sobre el artista granadino, confiesa que su biografía no está hecha.

Y lo que ocurre con Mena, sucede también con muchos otros de nuestros grandes escultores, cuyas vidas y cuyas obras se nos ofrecen con imprecisiones y desdibujamientos que entorpecen toda seria labor acerca de ellos.

Nuestras recientes investigaciones sobre el discípulo de Cano, José de Mora, nos han puesto en contacto con documentación relativa también a los Menas y a los Roldán, que aclara puntos obscuros de las vidas de éstos o revela otros desconocidos. Como elementos que puedan servir en el porvenir para la formación de esas no hechas biografías, hemos ordenado estas notas.

Alonso de Mena.

En los comienzos del siglo XVII, aparece trabajando en Granada el escultor Alonso de Mena y Escalante, padre de Pedro de Mena.

Forma Alonso, en la generación de artistas que suceden a Pablo de Rojas, primer maestro granadino que nos ofrece tradición de taller, una vez extinguido el grupo que se formó en torno a la figura relevante de Siloee.

Sus padres fueron, Pedro de Mena y Luisa de Escalante, vecinos ambos de Granada en la parroquia del Salvador, y el primero, probablemente, originario de Noblejas, pueblo del Arzobispado de Toledo.

Nació Alonso en Granada, el 20 de Enero de 1587, siendo bautizado en la citada parroquia del Salvador, donde tres años después, en 1590, aparece confirmado [1].

(1) Arch. de la Parr. del Salvador de Granada. Lib. 1.° de Bautismos, f.° 130.

Su formación artística, aunque bien pudo comenzarla en el taller de Pablo de Rojas, pues Alonso alcanzó los últimos años de aquél, debió no obstante lograrla bajo la dirección de Martín de Aranda, cuya labor se prolonga bastante más y a cuyo maestro aparece Mena ligado con estrecha amistad y conociéndole desde que tenía diez años [1].

La primer noticia documentada que de la vida de Mena poseemos, es la de su matrimonio con Doña María de Berganza, hija del cantero Alonso Castillo, vecino de la Alhambra, cuyo matrimonio se celebró en la Iglesia de Santa María, en Agosto de 1610 [2], haciendo Alonso carta de dote a favor de su esposa, en 14 del dicho mes y año, ante el escribano público de Granada, García [3].

En su citado libro sobre Mena, expresa el Sr. Orueta la sospecha de que hubiese algunos hijos de este matrimonio, y así fué, efectivamente. Los que nosotros hemos encontrado, son los siguientes:

Alonso, bautizado en la Iglesia del Salvador, en 22 de Mayo de 1611 [4].
María, bautizada en San Gil, en 6 de Enero de 1613.
Juana, en la misma Iglesia, en 29 de Septiembre de 1614, y
Teodora, en 19 de Noviembre de 1615 [5].

Con posterioridad a estas fechas no hemos encontrado inscripción alguna, si bien Alonso continuó, sin duda, domiciliado en la misma parroquia, pues en ella fallece su mujer, María de Berganza, el 11 de Octubre de 1619 [6].

Poco tiempo duró su viudez. El 6 de Diciembre del mismo año, presentaba Alonso un escrito dirigido al Provisor eclesiástico de Granada, solicitando licencia para casar con Doña Juana de Medrano y Cabrera, vecina y natural también de Granada [7], de edad de treinta años, domiciliada en la parroquia de Santiago y viuda, desde un mes y medio antes, de D. Juan Bautista Paladella.

(1) Arch. Gral. Eclesiástico de Granada. Casamientos. Letra A. Leg. 10. N.° 22.
(2) Arch. parroquial de Santa María de la Alhambra de Granada. Casamientos de 1610. La dote de D.ª María importaba 4.000 reales.
(3) Debemos esta noticia al Sr. Gómez-Moreno y Martínez.
(4) Arch, parr. del Salvador, de Granada. Libro de Bautismos de 1611.
(5) Arch. parr. de S. Gil, de Granada. Libro de Bautismos de 1593 a 1621.
(6) Arch. Parr. de S. Gil. Lib. de Entierros de 1610 a 1624.
(7) Equivocadamente han venido sosteniendo algunos escritores que Doña Juana de Medrano era natural de Adra, basándose tan sólo en el detalle de ser poseedora de una viña

En Diciembre de 1619, se verificó este matrimonio, previa dispensa de amonestaciones solicitada por los contrayentes, alegando lo cercano de su viudez y la oposición que suscitaba el enlace en unos cuñados de Doña Juana, en cuyo poder se encontraba la hacienda de ésta [1].

Continuó viviendo Alonso en la parroquia de S. Gil, y en ella aparecen nacidos sus primeros hijos, que son:

Alonso, bautizado el 15 de Noviembre de 1621.

Teresa, el 16 de Junio de 1623, y

Sebastiana, el 2 de Febrero de 1626 [2].

Por estas fechas trasladó el matrimonio su residencia a la parroquia de Santiago, donde, el 20 de Agosto de 1628, fué bautizado un cuarto hijo, que es el escultor Pedro de Mena y Medrano [3].

Durante estos años, Alonso había comenzado a desarrollar su labor. Sus primeras obras documentadas aparecen en 1622, año en que estipula la hechura de un S. Miguel Arcángel [4].

En 1624, se obliga a hacer un Crucifijo para Carcabuey [5].

En 1626, hace el proyecto para el monumento en Granada a la Inmaculada. En 1629, la Virgen de Loreto, para el Convento de Agustinos, también de Granada. En 1632, termina los relicarios de la Capilla de los Reyes Católicos. En 1634, hace un Crucifijo para la Iglesia de Santa María de la Alhambra. En 1640, un Santiago a caballo para el altar de su nombre en la Catedral granadina; y sin fechas conocidas, la Virgen sentada vistiendo al niño, para el Convento de Belén (hoy en la parroquia de S. Cecilio, de Granada); la Santa Lucía de la Capilla del Cristo de la Columna, en la misma Catedral; la Inmaculada del Seminario, el Cristo de la Iglesia de S. José de Madrid (antes Convento del Carmen) y otras muchas [6].

En el año 1638, murió en Adra Doña Juana de Medrano, mujer de Alonso de Mena [7]; un año después, el 27 de Julio de 1639, previa dispensa de parentesco, casaba éste nuevamente, en la parroquia de S. Nicolás de Granada, con Doña Francisca de Riaza.

---

en este pueblo. Tal circunstancia la explica el hecho (que conocemos por el Sr. Gómez-Moreno Martínez) de ser sus padres Juan de Medrano y María Cabrera, vecinos de aquel lugar, y la suposición de esta naturaleza desvirtúala totalmente la propia D.ª Juana al declarar, en su expediente matrimonial, que era natural y vecina de Granada. (Arch. Gral. Eclesiástico de Granada. Expedientes de Casamiento.)

(1) En el Arch. parr. del Sagrario, de Granada, donde esta partida debiera encontrarse, falta precisamente el libro de Matrimonios correspondiente a estos años. El de 1622, que varios críticos indican como fecha de este matrimonio, no es el de la celebración de éste, sino el de la velación que verificaron en la iglesia de S. Gil.

(2) Arch. parr. de S. Gil, de Granada. Lib. de Bautismos de 1621 a 1671.

(3) Arch. parr. de Santiago, de Granada. Bautismos de 1628. Esta partida fué publicada por D. Manuel Gómez-Moreno González en la *Memoria de las Actas y trabajos de la Comisión de Monumentos de Granada*. Granada, 1868.

(4) Arch. de Protocolos de Granada.—Escribanía de Gonzalo Hernández—. Año 1622, folio 855.

(5) Noticia del Sr. Gómez-Moreno Martínez.

(6) V. Gómez-Moreno González (Manuel), *Guía de Granada*. Granada, 1892, y Gallego y Burín (Antonio), *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada, 1925.

(7) Noticia del Sr. Gómez-Moreno Martínez. Lib. de testamentos de la parr. de Santiago, de Granada.

Tres nuevos hijos hubo de este matrimonio:
María, bautizada en S. Gil en 1640.
Manuela, en 1642 (muerta en 19 de Enero de 1643), y
Manuela, en 1644 [1].

El 29 de Julio de 1646, se velaban en S. Gil Alonso de Mena y su mujer [2]; el 30 del mismo mes y año, hacía Alonso testamento ante el escribano de Granada, Marco Antonio Parros, nombrando sus albaceas a Alonso de Mena (su hijo) y al Licenciado D. Juan de Zárate, y como herederos a todos sus hijos, y poco después, el 4 de Septiembre de 1646, fallecía, enterrándose su cuerpo en el Hospital del Corpus Christi de Granada [3].

Parentesco de Menas y Moras.

Un hecho que hasta aquí ha sido desconocido, es el del parentesco que entre Menas y Moras (la otra gran familia de escultores) existía.

Alonso de Mena Escalante, el padre de Pedro de Mena y Medrano, tuvo seis hermanos: Ursula, María, Juana, Pedro, Cecilia y Francisca [4]. De todos ellos, es a las dos últimas a las que importa referirnos.

La primera de éstas, Cecilia, casó en 25 de Julio de 1620 [5], con el escultor Cecilio López, natural y vecino de Granada, en la parroquia de S. Matías, hijo de Diego López y de María Martín, del cual en la declaración que Alonso de Mena prestó en su expediente matrimonial, dijo haberle tenido por discípulo desde ocho años antes y haberle enseñado el oficio de escultor [6].

Seguramente para el cumplimiento de encargos recibidos por Alonso, trasladó Cecilio López su residencia a Baza, pueblo de la provincia de Granada, donde, hacia 1623, nació de este matrimonio una niña, llamada Damiana López Criado y Mena [7], la cual, en 26 de Mayo de 1641, casó en Baza con el escultor

(1) Lib. de Bautismos, de S. Gil, de 1621 a 1671.
(2) Lib. de Desposorios, de S. Gil.
(3) Arch. parr. de S. Gil. Lib de Defunciones de 1646, f.° 180, y Arch. Gral. Eclesiástico de Granada, Libro de fideicomisos y testamentos de la Curia de Granada.
(4) Arch. parr. del Salvador, de Granada. Lib. de Bautismos.
(5) Arch. Parr. del Salvador. Lib. de Casamientos.
(6) Arch. Gral. Eclesiástico de Granada. Casamientos. Leg. 20. Letra A. N.° 29.
(7) Además tuvieron otros tres hijos, todos nacidos en Granada: Cecilio, en Enero de 1625; Jacinto, en Noviembre de 1627, y Bernardo, en Diciembre de 1630.

Bernardo Francisco de Mora, padre de los también escultores, José y Diego [1].

Siendo Damiana López sobrina de Alonso de Mena y prima hermana, por tanto, de Pedro de Mena y Medrano, resulta éste tío segundo de Diego y de José de Mora.

Pero hay más.

La otra hermana de Alonso de Mena, Francisca, casó el 20 de Febrero de 1646, con Pedro de Herrera [2], asimismo escultor, y de su matrimonio con éste, nacieron dos hijas: Manuela y María de Herrera y Mena [3].

La segunda de ellas, María, casó en Noviembre de 1633 con el escultor Juan de Mena [4], naciendo de ellos cuatro hijos, uno de los cuales fué Luisa, que, nacida en 1641, casada en 1661 con un Juan Clavero y viuda de él en 1668, casó segunda vez, en 1685, con José de Mora, su primo tercero, por donde éste vino a enlazar de nuevo con la familia de los Menas [5].

¿Pudo esta relación de parentesco influir en el arte de los Mora? Pregunta es esta a la que, no los documentos, sino las obras mismas pueden dar respuesta; pero, contra lo muchas veces señalado acerca de estos influjos, estimamos que tan sólo el de Cano es el que puede percibirse como directo. El contacto que entre unos y otros parientes existió fué bien escaso, como veremos, desde que, en 1658, Pedro de Mena abandonó Granada. Ni Palomino ni Ceán conocieron este parentesco, y ni aun siquiera aluden una vez a relaciones estrechas entre ambos escultores, y el mismo Mena, cuando en Granada tiene algún asunto, como ocurre en 1672, al arrendar unos portales propiedad del Refugio, es con Juan de Mena, suegro de José, y no con José mismo, con el que se conviene.

Pedro de Mena y Medrano.

A la muerte de Alonso, su padre, Pedro de Mena, que con aquél había comenzado su formación artística, establecióse en la parroquia de San Gil, en la que, el 5 de Junio de 1647, contrajo matrimonio con Doña Catalina de Bitoria y Ulquizo, natural de Granada y de trece años de edad, hija de D. Juan de Bitoria y de Doña Andrea de Ulquizo [6].

¿Qué hijos nacieron de este matrimonio? Los que nosotros hemos encontrado, son los siguientes:

Alonso, bautizado en la Iglesia de S. Gil, en 16 de Octubre de 1649.
Baltasar, en 7 de Diciembre de 1650.
Ildefonso, en 4 de Octubre de 1652.

(1) Arch. de la Igl. Mayor de Baza. Lib. 1 de Desposorios, f.° 172 v.°
(2) Arch. parr. del Salvador, de Granada. Lib. de Desposorios.
(3) Arch. parr. de S. Gil. Lib. de Bautismos.
(4) Arch. parr. de Santiago. Lib. de Desposorios.
(5) Arch. parr. del Salvador. Lib. 2 de Desposorios, f.° 126. V. Gallego y Burín (Antonio), ob. cit.
(6) Arch. Gral. Eclesiástico de Granada. Casamientos. Leg. 49. Letra A. N.° 11. La madre de D.ª Catalina era natural de Granada y su padre de Celadilla (Arzobispado de Burgos), y habiendo vivido en Segovia hasta que tuvo veintidós años, se estableció en Granada en el de 1629, casando cuatro después con aquélla. V. también Arch. parr. de S. Gil. Lib. 5.° de Desposorios, f.° 1.

Andrea, en 26 de Enero de 1654.
Claudia Juana, en 23 de Junio de 1655. y
Pedro, en 1 de Julio de 1658 [1].

En este último año es cuando Pedro de Mena se traslada a Málaga, llamado para ejecutar la obra de la sillería del Coro de aquella Catedral, y debiendo estar allí, según lo estipulado en el concierto con aquella Iglesia, a fines de Agosto del referido año de 1658, desde estas fechas desaparece su nombre definitivamente de Granada.

¿Qué datos poseemos en esta primera época de trabajo de Mena? Bien escasos son, por cierto, los que se nos ofrecen; pero algunos podemos agregar, sin embargo, a los hasta ahora conocidos.

El 6 de Abril de 1650, concertóse Pedro de Mena con José de Cuenca, vecino de la villa de Ugíjar para hacer unas andas *con veinticuatro serafines* y *seis cuartos de alto para la imagen de Ntra. Sra. del Martirio que está en la iglesia colegial de la dicha villa, la cual ha de dar acabada de pintura y escultura a tasación de dos maestros nombrados por ambas partes y las ha de entregar en esta ciudad, en... agosto deste año...* y *a cuenta de lo que montan las andas, confesó el dicho P.° de Mena, haber recibido 200 rs. y para... este mes de Abril se le han de dar a la dicha cuenta 600 rs. y acabada y tasada la obra, se le dará la restante cantidad* [2]. En 30 de Septiembre del mismo año, habíase terminado la obra, y por escritura de esa fecha, acordóse el nombramiento de tasadores, que fueron, por parte de Mena, el escultor Matías Calero, y por parte de la Cofradía de la Virgen del Martirio de Ugíjar, el escultor Diego de Quesada [3].

En 1655, concertó Pedro de Mena con la Capilla de Reyes Católicos, la hechura de unos relicarios, apareciendo unido para este trabajo con su compañero y pariente, Bernardo de Mora, con quien emprendió el encargo recibido, que por su marcha a Málaga no pudo terminar, quedando encargado de ello Bernardo, que en 1659 cobraba 600 reales, importe de un Ecce Homo para estos relicarios.

(1) Arch. parr. de S. Gil. Lib. de Bautismos de 1621 a 1671.
(2) Arch. Bib. del Seminario de Granada. Colección de autógrafos de artistas.
(3) Arch. Bib. cit. Tanto el conocimiento de ésta, como el de la anterior escritura, lo debemos al Sr. Gómez-Moreno Martínez.

Aproximadamente por estas fechas, es cuando Mena debió convenir con el Convento de la Victoria de Granada, el trabajo de un retablo, pues un año después de haber partido para Málaga, en 1 de Marzo de 1659, otorga carta de pago a favor de Juan Marín, maestro ensamblador, por valor de 2.000 rs. a cuenta de la obra del mencionado retablo [1].

Establecido en Málaga, como es sabido, Pedro de Mena, desde 1658, naciéronle otros hijos en aquella población, que el Sr. Orueta supone fueron dos. Los que nosotros conocemos, son los siguientes:

Petronila, bautizada en la parroquia del Sagrario, de Málaga, en 29 de Octubre de 1662. (Fué su padrino el Ldo. Alonso de Mena, así como de los tres siguientes.)

Teresa María, en 12 de Noviembre de 1662.

María de la Encarnación, en 29 de Marzo de 1666.

José, en 22 de Marzo de 1668.

Juana Teresa, en 28 de Abril de 1669 (apadrinóla, como a los siguientes, el hermano José García).

Feliciana Petronila, en 15 de Junio de 1670, y

Juliana Bernarda, en 28 de Abril de 1672 [2].

Además, en 1668 y 1672, aparecen bautizadas, en la misma parroquia del Sagrario, dos esclavas de Pedro de Mena: una, Fátima, a quien se puso por nombre María Josefa y otra, de diez y ocho años, a la que se llamó Andrea María.

Son, pues, trece los hijos que tuvo Pedro de Mena en su matrimonio. Los que de ellos llegasen a mayor edad lo ignoramos; sólo sabemos sobre esto lo que el mismo Pedro nos dice, en su testamento de 1679, o sea, que eran entonces cinco los vivos y que los demás habían muerto sin tomar estado ni dejar sucesión.

El mismo Sr. Orueta expone las dudas que le ofrece quién sea la María de Mena que aparece recogida y viviendo en la casa de Pedro. Conociendo la existencia de un hermano mayor de éste, Alonso, que según todos los indicios debió fallecer antes de la marcha de Pedro de Granada, no es ningún dislate sospechar que esta María fuese hija de Alonso, como debió serlo también el otro Alonso de Mena, estudiante en Granada, (desde donde escribe a Pedro las cartas publicadas por el Sr. Orueta) y padrino de algunos de los hijos de éste en Málaga. Para nosotros, el Ldo. Mena y la María de Mena citados, son hermanos y los dos, hijos de Alonso de Mena y Medrano.

En cuanto al Juan de Mena que, en 1672, arrienda en unión de Pedro unas tiendas pertenecientes al Hospital del Refugio de Granada, no es, como ha podido pensarse, un hermano del célebre artista. El Juan de Mena a que nos referimos es un escultor que, desde 1625, figura viviendo y trabajando con Alonso de Mena, el padre de Pedro. Era Juan de Mena natural de Noblejas e hijo de María Vázquez y Alonso de Mena, hermano, al parecer, este Alonso, del padre del Alonso granadino con lo que, éste y Juan de Mena, resultarían primos hermanos.

(1) Arch. de Protocolos de Granada. Escrib. de Molina, Benavides, Montero. y Caballero 1657-1660, f.° 317.

(2) Arch. parr. del Sagrario, de Málaga. Lib. de Bautismos. Debo las copias de estas partidas, al ilustrado Archivero del Ayuntamiento de Málaga, D. Francisco Bejarano.

Respecto al otro Juan de Mena que, en 1694, pretende ser admitido en la Hermandad de la Caridad de Málaga es, sin duda, un hijo de éste, si se tiene en cuenta el nombre, las fechas en que vive y el carácter sacerdotal que impide identificar a ambos. Lógico es que existiendo entre Pedro de Mena y el primo de su padre, Juan, la relación que indica el arriendo de las tiendas de 1672, ya aludido, este último enviase a su hijo a Málaga recomendado a su pariente, ya que la posición de éste, su fama y su ascendiente sobre la gente de iglesia, podrían facilitarle el ejercicio de su profesión.

Pedro Roldán. Su patria y su formación artística.

Sin que por nadie, ni jamás, haya sido puesto en duda, ha venido teniéndose al escultor Pedro Roldán, por nacido en Sevilla y por formado y educado en el taller de Martínez Montañés.

A la absoluta convicción de certeza en estos puntos de la vida del escultor, uníanse algunas hipótesis sobre otros menos conocidos, pues no fué Palomino muy explícito al hacer su biografía, ni en ello le aventajó Ceán Bermúdez.

Una de estas hipótesis era la de suponer a Pedro casado con una hermana de Pedro de Mena, llamada Teresa, con lo que de nuevo tendríamos otra familia de escultores enlazada con aquéllos. Pero no es así. Como tampoco es cierto que fuese Roldán sevillano, ni aun siquiera que se formase en el taller de Montañés.

Pedro Roldán, nació en Antequera (Málaga), hacia el año 1624. Era hijo de Marcos Roldán y de Isabel de Onieva, su mujer, vecinos ambos de aquella ciudad.

En 1638, cuando contaba unos catorce años, se trasladó con su familia a Granada y entonces entró en casa de Alonso de Mena, habitante por aquel entonces en la parroquia de Santiago, para aprender el oficio de escultor, recibiendo las primeras enseñanzas de este maestro granadino. Con él y en su propia casa, continuó Pedro Roldán viviendo hasta que, en el año 1642, contrajo matrimonio con Teresa de Jesús Ortega y Villavicencio, hija de Juan de Ortega y Beatriz de Villavicencio, natural de Granada y de dieciocho años de edad, huérfana de padre y madre y vecina de la parroquia de S. Nicolás, donde vivía con unas tías suyas [1].

El matrimonio celebróse en esta parroquia el 1 de Octubre de 1642, velándose el 16 de Febrero de 1643 [2] y de este enlace nació, el 14 de Agosto de 1644, una hija llamada María [3].

(1) Arch. Gral. Eclesiástico de Granada. Casamientos.
(2) Arch. parr. de S. Nicolás, de Granada. Lib. 2.° de Desposorios, f.° 127 v.°
(3) Arch. parr. de S. Nicolás. Lib. de Bautismos.

Si otros hijos tuvieron en Granada, cosa es que no hemos podido averiguar, aunque, probablemente, no debió de haberlos, porque después de esta fecha, Pedro Roldán permanecería poco tiempo en Granada, ya quemuerto en 1646 su maestro Alonso de Mena, es lo más fácil que a poco marchase a Sevilla atraído por la fama de Montañés, pues para él no podía ser todavía maestro un artista como Pedro de Mena, que estaba en sus comienzos y aun era cuatro años menor que él.

Tenemos, pues, que cuando Roldán marchó a Sevilla contaba ya más de veinte y que desde los catorce había convivido y trabajado con Mena, lo que indica que su formación debióse a taller granadino y no a ningún otro. Si trabajó autónomamente durante este período, lo ignoramos, si bien lo más fácil es que así no ocurriese, pues entonces toda actividad de arte era absorbida por Alonso de Mena y unido a él se nos presenta siempre en estos años Roldán.

Pero, de cualquier modo, el dato es interesante y aun, quién sabe, si su residencia en Granada fuese más larga de lo que sospechamos, dado que su primer noticia sevillana es del año 1656, en que allí nace su hija Luisa Ignacia, y su solicitud de licencia para ejercer el oficio de dorador, pintor y estofador es de 1658 [1].

Que nuestras afirmaciones no son cosa que se preste a fáciles rectificaciones, lo demuestra el estar hechas sobre el testimonio del propio interesado, quien dice todo esto en el expediente que la Curia granadina tramitó para su casamiento. No cabe, pues, error.

Y por último, otro dato sobre la relación que existió entre los escultores de este tiempo:

Una hija de Pedro Roldán y de Teresa Ortega, llamada igualmente Teresa, casó en Sevilla con otro escultor, con D. Pedro Duque y Cornejo [2].

A. Gallego y Burin.

¿THEOTOCOPULI O DARMARIO?

En el n.° 2 de este Archivo, sección *Varia*, pág. 7, se inserta una nota, firmada con las iniciales S. C., acerca de un supuesto memorial del Greco. Cítase en ella la página 189 del tomo III del *Catalogue* de los manuscritos españoles del Museo Británico, redactado por don Pascual de Gayangos (n.° 101 del Mss. ADD. 28, 363). Pero se omite esta otra cita (Gayangos, *Catalogue*, III, pág. 97): The same (Zayas) to the same (a Vázquez): «en lo tocante al pobre enquadernado (sic) [Pedro del Bosque]; el memorial del griego y ponerse por obra la traça de Mora para la Casa de Campo»; St. Lorenzo, 5 July 1588 (n.° 127 del Mss. ADD. 28, 363).

Yo sospecho que no se trata de Dominico Theotocópuli. En un principio creí, por el registro de Gayangos, que se aludía al copista griego Nicolás de la Torre, candiota, primer catalogador de los manuscritos griegos de El Escorial, a quien

(1) Gestoso, José, *Diccionario de Artífices sevillanos.*
(2) Noticia del Sr. Gómez-Moreno Martínez.

ayudó en el traslado de la librería real de San Lorenzo el encuadernador de la casa Pedro del Bosque (Cf. Ch. Graux, *Essai sur les origines du fonds grec de l'Escurial*, París, 1880, págs. 315-316). Después, hube de pensar en Andrea Darmario, llamado en algún documento *el Griego* (véase carta de Sebastián de León a Antonio Agustín, también en Graux, *O. C.*, págs. 433-435). Andrés Darmar o Darmario, de Epidauro, trabajó mucho para El Escorial (íd., pág. 287), vendiendo además manuscritos desde 1560. Según Graux, don Antonio Agustín le conoció en Trento (íd., pág. 288). Darmario, que recibía encargos de humanistas españoles calificados, viajó por España en diferentes ocasiones, a partir de 1570. Subscripciones de copias ejecutadas por él, aparecen fechadas en distintas poblaciones de España; señálanse aquí sus estancias en los años 1573, 1574, 1578, 1579, 1587 (Graux, *O. C.*, pág. 295). Alvar Gómez de Castro le menciona en una carta (íd., pág. 436). Pérez Sedano, en sus *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo* —edición del Centro de Estudios históricos— consigna que en 6 de Abril de 1591 se compraron a Andrés de Armar, griego, varios libros griegos para la librería de la S. I. Primada (pág. 57).

Más verosímil es suponer que el memorial del Griego se refiere a Darmario, proveedor habitual de manuscritos griegos para El Escorial, que no al Greco, con el cual debió de quedar poco amigo Felipe II por causa de no gustarle el cuadro de San Mauricio y a pesar de las alusiones pictóricas (*Entierro del Conde de Orgaz, Gloria o Sueño* escurialense, etc.) de que el monarca fuera objeto por parte del pintor. No era raro, antes al contrario muy frecuente, dirigir memoriales a S. M. en demanda de cantidades adeudadas. Las cartas que en otro lugar se publican, de Jacometrezo y Pompeyo Leoní, son pruebas de mi aserto.

A. Vegue y Goldoni.

SINGULARIDADES DE PALEOGRAFIA HISPANICA EN EL PENTATEUCO ASHBURNHAM

Nos comunica el P. García Villada las siguientes características, que considera genuinamente españolas, recientemente advertidas por él en el famoso códice:

El signo de abreviatura ondulado semejante a *s* alargada y caída. La abreviatura *scm*, con el indicado signo sobrepuesto, por *sanctum*. La superposición de *u*, en forma de *v* minúscula, sin que haya abreviatura, en voces como *eius, quisque, quod, agnus*, etc. La presencia de una *s* minúscula muy parecida a *r*, de tipo visigodo. (Fol. 59 a. lin. 18, bouis). Otros síntomas visigodos, aunque no exclusivos de esta escritura, son: la *z* copetuda (fols. 12 v. a. lin. 3 y 28 b. lin. 18); el nexo *os* y *us* (fols. 24 a. lin. 3; 34 v. a. lin. 17; 88 v. a. lin. 17); la *e* de *et* (fols. 19 a. lin. 28; 85 v. b. lin. 26); y la *e* con cedilla por *ae* (fols. 120 v. b. lin. 24; 139 a. lin. 9).

Estas singularidades que advierte el autor de la *Paleografía Española* deben ser tenidas en cuenta en la discusión sobre el problemático origen del manuscrito

J. D. B.

BIBLIOGRAFIA

GÜELL Conde de, *Escultura policroma religiosa española. (Una colección).* París: Dujardín, 1925.

Un aristócrata que forma colecciones de arte y que costea libros no es tipo social demasiado raro entre nosotros, por fortuna; mas que estudie él por sí sus colecciones y escriba libros presentándolas, eso está menos visto. Y si su estilo literario, su especial manera de ponerse ante la realidad y ante el público, trasparentan la psicología modal de su alcurnia, entonces la obra ofrece valores muy típicos, que han de ser juzgados en forma diversa, respecto de cuando se trate de profesionales, de luchadores, de hombres avezados a ganárselo todo en fuerza de estrujar su ingenio contra la inercia o la hostilidad de un mundo roñoso.

El Sr. Conde de Güell ha hecho nacer un grande y costoso libro; ha elegido la tipografía, los procedimientos gráficos que prometían mejor éxito, sin arredrarse en traspasar nuestras fronteras nacionales, precisamente para exaltar más su ídolo, su colección, y se remonta en alas de un apasionamiento artístico que le trae desazonado, para vindicar a todo trance los encantos de nuestra imaginería cristiana y hacerlos sentir a todos. En lo formal del libro, una firma parisién constituye garantía de benevolencia para bibliófilos; chapucerías, erratas, lo que entre nosotros se reputa como síntomas de impotencia, no pueden sino verse como naderías disimulables tras la presión del marchamo extranjero. Quizá pudiera sospecharse aún que prensas españolas habrían cumplido más a satisfacción el encargo; pero entre nosotros falta el crédito indiscutible, mientras del Pirineo hacia afuera el marchamo triunfa y con él la obra, asegurándose la glorificación del arte escultórico nuestro que se persigue.

La colección del Sr. Conde de Güell así presentada se compone de treinta y ocho piezas, de muy vario mérito, abarcando desde el Renacimiento hasta fines del siglo XVIII. Como atribución de autores figuran al pie de ellas casi todos los nombres de imagineros nuestros famosos, desde Forment hasta Salcillo; pero lo que resulta ostensible es una ambición clasificadora tal vez inmoderada, en la que no sabemos cuánto irá a cargo del prologuista del libro, D. Francisco de Cossio, exdirector del Museo de Bellas Artes de Valladolid; mas no criticamos como tendencia este abuso, por harto excusable. Realmente la culpa de posibles descarríos va sobre nuestro atraso en fijar lo indiscutible de cada artífice, señalando sus características, de modo que podamos luego reconocerlas bien en otras obras. Ello justifica que tampoco por nuestra parte intentemos

una labor rectificadora: faltan datos, y en primer término el de procedencia de las imágenes, medio seguro, en este caso, de ir limitando el campo de las hipótesis sobre su taller de origen.

Por ahora, baste recrearnos con el Sr. Conde de Güell en las obras maestras de su colección, que no escasean ciertamente. Hojeando este libro, lograremos saborear la escala de emociones que aquéllas provocan, con la seguridad de que, ya en un tipo ya en otro, cada espectador hallará notas de su predilección, que le hagan reconocer la excelencia de nuestra imaginería cristiana, y ello aun faltando la impresión de su policromía; que más vale dar por ineficaces las heliografías iluminadas que salpican la serie.

Como guía para ordenar la selección, aludiremos a sus piezas más sugestivas conforme a nuestros gustos. En primer término descuellan dos obras clásicas: el pequeño Crucifijo expirante (p. 114) y el san Jerónimo—no san Marcos—(p. 22): el primero tiene sutilezas que asombran y desconciertan; el segundo, igualmente, sin ceder ante las más famosas del mismo tipo. El san Antonio—tendría un Niño Jesús en vez del Crucifijo—(p. 25), expresa bien la nota dramática y desequilibrada que arranca de Juní en Castilla. El Niño dormido (p. 72) testifica bien la reacción naturalista, que explotó en el segundo decenio del siglo XVII, humanizando el culto, sublimando vulgarismos y rompiendo moldes de imaginería oficial, para traer la devoción al campo de las ternuras domésticas. La transición de lo clásico a lo afectivo, sin perder de vista los estilismos del s. XVI, se observa en el san Juan en Patmos (p. 90); el equilibrio castellano subsiguiente, que logró Gregorio Fernández, lo hallamos en el busto de Sta. Teresa (p. 40), y tal vez su fase madrileña en la Sta. Rita—no Sta. Catalina—(p. 52). Luego, saboreamos otra nota poderosa en el S. Juan Bautista mancebo (p. 80), joya de la colección, que representa el humanismo clásico preconizado por Alonso Cano en Sevilla.

Un segundo período, francamente sensual, de pasión concentrada, se nos abre con la cabeza de apóstol (p. 104); impregna de ascetismo la figura de san Pedro de Alcántara (p. 108); de dolor soberanamente contenido, el Eccehomo (p. 109), y de recogimiento, la Dolorosa, de Mora (p. 102), llegando al punzante desvarío en otro busto de Dolorosa (p. 28) encantador, cuyos trapos encolados le dan un acento de verdad soberano, y ante el cual no sé si podría lanzarse el nombre de Risueño. Luego, sobreviene la decadencia, con el síntoma de las contorsiones hueras, de las sonrisas embobadas, de la frivolidad ambiente, que dan carácter a un Crucifijo desaplomado (p. 109), un san Miguel extranjerizo (p. 52), una Dolorosa declamatoria (p. 52), otra y un Eccehomo (p. 109) dulzarrones, el Niño de la concha (p. 47), bobo, y por encima de todo ello, con sinceridad atrayente, los grupos de la Roldana y su Niño pastor (p. 105), obra exquisitamente graciosa. Por último, la reacción neoclásica, equilibrada y pietista aún, se revela quizá en el busto de la Virgen leyendo (p. 117), muy bello.

El Sr. Conde de Güell merece ser declarado benemérito de la patria por haber puesto sus actividades y cariños a servicio de un arte, glorioso para España y que aun aguarda su exaltación definitiva. Insistiendo en ello, es deseable que llegue con aportaciones sucesivas hasta dejar reducido el libro en cuestión, no obstante sus fastuosidades, a un simple bosquejo. G.—M.

ANGULO (Diego). — *Martín Schongauer y algunas miniaturas castellanas* («Arte Español», VII, 1925, págs. 173-180).

Descubre copias de un *Salvador* y dos *Calvarios* de Schongauer en el pontifical de D. Luis de Acuña (Bib. Nac.), en un fragmento de libro litúrgico hecho probablemente para el mismo prelado (hoy del Cardenal Benlloch), y en el pontifical de Mendoza (Cat. de Toledo). Los dos primeros códices son obra de un mismo artista. El descubrimiento, advierte Angulo, no resta interés a las miniaturas, pues en la manera de aceptar sus modelos se hallan fuertemente acentuadas en ellas las características de escuela. La determinación de la fecha de los códices tendrá interés para la cronología de las obras del grabador.

J. D. B.

MELIDA (JOSE RAMON) Catálogo Monumental de España: — *Provincia de Cáceres*. I y II, texto, IX-316 y 414 págs.; III, láminas (284). Madrid, 1924. (Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.)

He aquí un libro de interés excepcional, por sí mismo y por la serie de que forma parte y a la que sirve de presentación.

Ello es que hacia 1900, por iniciativa del insigne patricio don Juan Facundo Riaño, recogida por el marqués de Pidal y llevada a la *Gaceta* por el Sr. García Alix, primer ministro de Instrucción pública, el Estado español resolvió acometer la tarea de inventariar por provincias y publicar adecuadamente los restos monumentales y las obras de todas clases que constituyen el patrimonio artístico nacional. Todo un cuarto de siglo ha sido preciso para que lleguen a manos del público las primicias del *Catálogo Monumental de España*, cuyas vicisitudes en este largo período forman uno de los capítulos más sabrosos y ejemplares de la historia de la burocracia en sus relaciones con la cultura. No hemos de contar esa historia en este lugar, porque ahora es ocasión de regocijo y de aplauso; como que la colección que empieza a publicarse viene a ser, tal vez, algo que no tiene semejante notorio en los países más adelantados.

En relación con las empresas anteriores de carácter análogo intentadas en España: la de Ponz, la de Madoz en parte, la de Quadrado y sus continuadores más principalmente, ésta prometía todas las ventajas de su carácter oficial, por lo pronto las de orden económico, junto a las dificultades que impone el progreso de la crítica histórica y arqueológica. Su mayor obstáculo consistía en lo problemático de encontrar personas capacitadas para llevarla a cabo. El señor Gómez-Moreno, nombrado para empezar los trabajos, dió la pauta con el Catálogo de la provincia de Avila. Pero el empeño era superior a las fuerzas y a la vida de un hombre. Se fueron repartiendo los encargos de diferentes provincias, unas veces con acierto, otras como prebenda o granjería. El resultado inevitable fué una gran desigualdad en los Catálogos que llegaron a entregarse.

En vista de lo cual, y contra las promesas de inmediata publicación, el Ministerio se conformó con archivarlos todos, malogrando así el dinero, el tiempo y el esfuerzo. Algunos investigadores, sobre todo los extranjeros que estudiaron nuestras artes, pudieron consultarlos con provecho, y a veces lo declaran explícitamente. Pero quedaron inaccesibles para la generalidad de los estudiosos.

Así las cosas, ha venido por fin a resolverse la impresión de cuantos lo merezcan, antes que la demora los deje atrasados e ineficaces. Una comisión competente estudia los catálogos e informa sobre cuáles pueden publicarse. De este grande y no sé si donoso escrutinio han salido ya para la imprenta los inventarios de Cáceres y Badajoz, formados por el señor Mélida, y los de varias provincias de León y Castilla, debidos al señor Gómez-Moreno, entre los cuales está para aparecer inmediatamente la provincia de León.

En cierta manera, la publicación de tales inventarios empezó en 1916, con el de la provincia de Alava. Esta primera salida fué no menos desgraciada que la de Don Quijote. Sobre este libro, tan bien editado como falto de método y valor científicos, puede verse el *Boletín de la Sociedad española de excursiones* (t. XXIV, 1916, p. 152). El éxito desdichado de tal publicación contribuyó para que siguieran inéditos los catálogos que entonces debieron publicarse.

Ahora, el de la provincia de Cáceres, formado en 1914-1916, da por primera vez el tono y la medida de la colección. El señor Mélida, catedrático de Arqueología general en la Universidad de Madrid, director del Museo Arqueológico Nacional, individuo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes, autor de numerosas publicaciones, es la persona que conoce mejor las antigüedades de Extremadura. Así lo prueban diversas monografías, entre las cuales, las del notable teatro romano de Mérida, «descubierto» y excavado por él con la colaboración de don Maximiliano Macías, merecieron difusión europea.

El único estudio de conjunto apreciable sobre los monumentos de Cáceres y su provincia era hasta ahora el de don Nicolás Díaz y Pérez, en el tomo *Extremadura* (Barcelona, 1887), de la serie «España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia», del editor Cortezo. En la escuela de Quadrado, pero sin la plenitud de sus dotes, el Cáceres (p. 675-1019) de Díaz Pérez adolece de los defectos corrientes en la arqueología española de su tiempo, sobre todo de falta de análisis crítico y de objetividad. Los monumentos se presentan como simple ilustración de la historia, sin destacar su valor substantivo; y la enumeración no es completa. Con todo, este volumen se salva un poco de la ampulosidad de entonces, está regularmente ilustrado y responde bien a la orientación que informa toda su serie. Es, en suma, un discreto punto de partida.

Ponz (tomo VII, Madrid, 1778) entra con su *Viaje* de Talavera a Guadalupe, pasa por Talavera la Vieja y llega por Malpartida a Plasencia; del monasterio de Yuste y la Vera de Plasencia alcanza Trujillo y Medellín, y para en las Batuecas y en las Hurdes. Luego (t. VIII 1784), saliendo otra vez de Plasencia, gana Baños, Béjar y Coria, y se detiene en los jardines de la Abadía, visita el puente de Alcántara y dá en Cáceres, de donde parte para Mérida y Badajoz. Le exasperan como siempre los retablos barrocos, repite a cada paso sus principios sobre repoblación forestal y estudia lo antiguo con más atención que

cariño. Frío, minucioso y exacto, mezcla con harta frecuencia el arte y la economía y defiende con buenos discursos las normas de su Academia neoclásica.

Junto a estos honrosos precedentes, el catálogo monumental de Cáceres formado por el señor Mélida es una obra nueva y de primera mano, hecha con todos los requisitos del método. El estudio de los monumentos se distribuye en los dos tomos de texto según clasificación histórico-cronológica que comprende cinco grandes secciones, a saber: tiempos ante-romanos y épocas romana, visigoda, árabe y cristiana (de la reconquista y moderna). Dentro de cada sección, los monumentos aparecen descritos por orden alfabético de lugares. En el breve prefacio se apuntan las características geográficas de Cáceres y se adelanta que la historia de la provincia presenta dos épocas de engrandecimiento reflejadas en los restos monumentales, a saber, la dominación romana y el final de la Edad Media y comienzos de la Moderna, sobre todo el siglo XVI.

Los restos de la época ante-romana se estudian en siete apartados, que son: cavernas y grutas, objetos de la Edad de piedra, monumentos megalíticos, objetos de la Edad del bronce, monumentos de las Edades del metal y monumentos figurativos. De todo ello, lo más interesante son los dólmenes, objeto de una monografía del autor en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Ilustran esta sección treinta y dos figuras.

En otras tantas y más de ciento cincuenta páginas de texto se estudian y documentan los restos de la época romana. El más ilustre de todos, el puente de Alcántara, ha sido analizado por el señor Mélida en un artículo del *Boletín de la Sociedad española de excursiones* (XXXII, 1924, págs. 65-84). Entre los demás descuellan los edificios de Talavera la Vieja, el arco de Cáparra, las murallas de Coria, las esculturas del pensil de Mirabel, la Minerva de Alcuescar y el puente de Alconètar, sobre el que puede verse el trabajo más extenso de A. Prieto Vives en el número II de nuestra Revista (p. 147-158).

Merecen destacarse el estudio de las vías romanas de la provincia (p. 48-65) y las inscripciones registradas, de las cuales unas ciento cincuenta no están en el *Corpus.* Este detalle da idea de la inmensa contribución que puede traer este *Catálogo Monumental de España* para el conocimiento más perfecto de la epigrafía hispano-romana.

La época visigoda, tan brillantemente representada en la provincia de Badajoz (Mérida), apenas tiene importancia en la de Cáceres: unos capiteles, dos epígrafes, algunos otros restos arquitectónicos sin carácter y la necrópoli de Portezuelo, partido de Coria, sobre la cual informó el señor Mélida en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (LII, 1908, p. 1).

Quedan de la época árabe las murallas de Cáceres, Trujillo y Galisteo, restos de fortalezas y los interesantes aljibes de Trujillo, Santa Cruz de la Sierra, Montánchez y el de la casa de las Veletas, en Cáceres, considerada como resto del alcázar de los reyes moros y uno de los más hermosos de su tiempo que ha llegado a nuestros días.

Llena dos terceras partes de la obra el estudio de los monumentos de la época de la reconquista y de los tiempos modernos. Aquí fracasa el empeño de puntualizar el contenido de este *Catálogo.* Son cuarenta y cuatro artículos, sin contar los apéndices, de los cuales destacan convenientemente los de Guada-

lupe, Plasencia y Cáceres, en primer lugar; después los de Trujillo, Coria y Alcántara, y luego el palacio de la Abadía y el monasterio de Yuste.

Guadalupe es, sin disputa, el primer centro de arte de la Extremadura cristiana y uno de los monasterios más ricos del mundo. Plasencia cuenta entre las más interesantes y menos visitadas ciudades monumentales de España. Cáceres, con su empaque señorial y su corona de palacios y casas fuertes, corresponde bien a lo que debe ser el país de los grandes conquistadores de América.

Trujillo es una continuación de Cáceres: murallas, torres, palacios. Coria tiene su rica catedral. Alcántara, las ruinas de la iglesia y convento de San Benito, matriz de aquella orden de caballeros. Del palacio y jardín del gran duque de Alba, en la Abadía, cantados por Lope de Vega, «de lo mejor que en esta línea (la de los jardines) había en España» (Ponz), queda apenas el asunto de una elegía. Las habitaciones de Carlos V en Yuste, algo mejor conservadas, son uno de nuestros lugares históricos de mayor emoción.

Todo este inventario aparece ilustrado en las 283 láminas con 364 figuras encuadernadas en volumen separado. ¡Lástima que estas reproducciones no estén siempre a la altura del texto y de las circunstancias! De cualquier manera constituyen un valioso repertorio gráfico de obras de arte en buena proporción inéditas o poco divulgadas. Se echa de menos un mapa.

Entre las grandes novedades del *Catálogo Monumental de Cáceres* merece consideración particular cuanto se refiere al pintor Luis de Morales, del que se reproducen no menos de veinte obras, entre ellas, y por primera vez, el conjunto y doce tablas del retablo de Arroyo del Puerco, compuesto de diez y seis. La obra está bien documentada y se acabó de pagar en 1568. Su importancia estriba en presentar como un repertorio de los asuntos favoritos del pintor, tan dado a repeticiones.

Otro conjunto interesante son las veintidós figuras que reproducen detalles de la sillería de coro de la catedral de Plasencia, tallada en el siglo XV por el maestro Rodrigo, autor también del coro bajo de Toledo y del de Ciudad Rodrigo. Los respaldos de las sillas y los relieves con asuntos burlescos de las «misericordias» tienen tanto valor documental, histórico, como aquellas escenas de la conquista de Granada de su obra más famosa.

La arquitectura civil, sobre todo la militar, tiene aquí también magnífica representación, justificada por la condición fronteriza de Extremadura. Francisco de Zurbarán y Alonso de Berruguete han dejado igualmente en esta provincia obras admirables y mejor conocidas. El *Catálogo* incluye también y reproduce, en proporción más modesta, bellos ejemplos de las artes industriales.

Mientras llega la continuación de la serie, felicitemos a los encargados de editarla y al autor de tan notable trabajo. Don José Ramón Mélida, a quien siempre agradecerá el que esto escribe su iniciación en la Arqueología, adquiere un título más a la gratitud de España.

J. DE M. C.

WILPERT (Joseph). — *Una perla della escultura cristiana antica di Arlés.* Estratto dalla *Rivista di Archeologia Cristiana*, Roma y Turín, 1925 (23 páginas, 7 figs. y 1 lám.).

Monseñor J. Wilpert, decano de los protonotarios apostólicos y prelado doméstico de Su Santidad, una de las primeras autoridades contemporáneas en los estudios de arqueología cristiana primitiva, bien conocido por sus obras monumentales *Die Malereien del Katakomben Roms* (1903) y *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten* (1917), y que desde hace diez años prepara la publicación de un *Corpus sarcophagorum christianorum*, anuncia su propósito de ocuparse de los sarcófagos de España y promete un estudio sobre las representaciones del nuevo de Berja, que publicamos en el número anterior, estudio que verá la luz en estas mismas páginas.

El último trabajo de monseñor Wilpert en la *Rivista di Archeologia Cristiana* es una buena prueba de su ciencia admirable y de su penetración. Es, con justicia, famoso el sarcófago procedente de la iglesia de San Honorato de Arlés, que cuenta la vida de Jesús (ciclo Cristológico) en unas sesenta figuras dispuestas en dos zonas. Obra del siglo IV, semejante por sus caracteres artísticos a tres de los sarcófagos de San Félix de Gerona, al de la colección Amatller de Barcelona, estudiado por Mossen Gudiol, y al mismo de Berja, fué publicado por Le Blant (*Etude sur les sarcophagues chrétiens antiques de la ville d'Arles*, París, 1878, tab. XXIX) y por Garrucci (*Storia dell'arte cristiana*, V, tab. 316-2). Destruído hace tiempo, se conocían de este sarcófago un fragmento, que no llega a los dos tercios, en el castillo de Servanne, una descripción latina de Peiresc (1580-1637) y un dibujo de Beaumeni (hacia 1783), con cuyos elementos se habían intentado diversas reconstituciones.

M. Wilpert ha tenido el acierto de identificar como pertenecientes al mismo sarcófago un fragmento del Museo de Nimes y otro de una colección particular de Arlés. Con ellos, mediante comparación con representaciones análogas y analizando de modo insuperable las diversas escenas, llega a una reconstitución e interpretación del sarcófago que resuelve todas las dudas, explica todos los asuntos y justifica el interés extraordinario de esta pieza de excepción. Esperamos las lecciones de M. Wilpert sobre el sarcófago de Berja.

J. DE M. C.

SIRET (Louis). — *Notes paleolithiques marocaines* (En *L'Anthropologie*, tomo 35, p. 1-36; París, 1925). — Con 93 dibujos y un mapa.

Aprovechando la ocasión de una expedición minera por Marruecos, en febrero y marzo de 1924, el Sr. Siret ha podido reconocer un buen número de estaciones paleolíticas de superficie. Falto de tiempo para hacer excavaciones, la abundancia de los hallazgos le permite anunciar interesantes descubrimientos, sobre todo en la cuenca superior y media del Muluya. Dibuja y describe los ejemplares más interesantes de instrumentos de piedra que ha podido recoger en su largo recorrido por ambas vertientes mediterránea y atlántica, desde el

Muluya a la ciudad de Marruecos, y señala los lugares dignos de un estudio detenido. Resume sus impresiones destacando el hecho de que por todas partes se utilizan exclusivamente las rocas duras locales, variables de un punto a otro, y admitiendo la posibilidad del empleo por los paleolíticos de rocas calcáreas, en las que la acción disolvente de las aguas atmosféricas ha podido borrar, en tanto tiempo, las señales de la talla. J. DE M. C.

CID (C.).—*El escultor Francisco de Moure: su patria, un poco de su vida y las primicias de sus obras.* N.° 162 (mayo-junio, 1925) del *Boletín Arqueológico* de la Comisión de Monumentos de Orense, págs. 273-300, con 4 fotograbados.

El gallego Francisco Moure, escultor, más famoso que genial, cuenta con abundante bibliografía. J. M. Hermida dedícale la mayor parte de su *Historia del colegio de Monforte de Lemos. Retablo del altar mayor:* Orense, 1875. T. Vesteiro Torres le consagró un estudio en su *Galería de Gallegos ilustres: Artistas* (1878); el P. Julián Sáinz, escolapio, publicó en 1897 una biografía del imaginero; el señor Tormo, en *La escultura en Galicia (Cultura Española,* 1906), dió algunas notas críticas, poco laudatorias; J. J. Portabales, en *El coro de la Catedral de Lugo* (Lugo, 1915), refiere menudamente sus prolijas investigaciones acerca del nacimiento de Moure, que no fueron coronadas por el éxito: dedujo de ellas que Moure había nacido en Orense, donde en 1599 era ya conocido como escultor.

El Sr. Cid aporta muchas novedades documentales. Por ellas sabemos que el escultor gallego era hijo del Cesar Antonio, italiano, y Lucía de Moure, orensana, y que nació en Compostela a principios de 1577; que vino a Castilla el año de la Invencible (1588), pero en Castilla no se formó artista, por cuanto de 9 de agosto de 1594 es la escritura de aprendizaje con Alonso Martínez, escultor, vecino de Orense. Sobre su estancia en Orense, y los bienes que poseía, hay mucha documentación. En 28 de noviembre de 1599 tenía ya taller y admitía a un aprendiz. Su primera obra documentada es el San Roque de la Catedral de Orense, cuya pintura se contrata con Manuel Davelar, en 8 de noviembre de 1598. El Sr. Cid publica datos de nueve retablos contratados por Moure, en Orense, para iglesias rurales, los más desde 1599 hasta 1616. Pruébase que no es de su mano el alto relieve de la Quinta Angustia de la Catedral de Orense, por estar colocado ya en 31 de octubre de 1565, en que contrata su pintura Juan Tomás de Celma, vecino de Valladolid. Rectifica, asimismo, la especie de haber trabajado Moure en el coro de Orense, terminado cuando el escultor andaba en los trece años de su edad.

En suma, el trabajo del Sr. Cid es verdaderamente útil y de gran interés. Con base documental tan firme, puede emprenderse, por quien conozca la escultura española del siglo XVI, el estudio de Moure, artista más vigoroso que delicado, más imaginero que escultor, más popular que exquisito; quizá formado en el estudio de las estampas alemanas, ignorando los modelos italianos, y conociendo mal la plástica castellana anterior. Su arte «expresionista» y «barroco», su manera ruda y aun grosera, está muy distante de las fórmulas de la belleza clásica; pero, por eso mismo, son dotes suyas el brío y la emoción fuerte, ya que no depurada.

S. C.

El n.° IV contendrá:

J. WILPERT. *Cattura e comparsa dei principi degli Apostoli devanti a Nerone.*
E. TORMO. *Bartolomé Bermejo.*
R. de ORUETA. *Notas sobre Berruguete.*
M. GÓMEZ MORENO. *Sobre el renacimiento en Castilla. II. En la Capilla Real de Granada: Documentos.*
P. M. de ARTÍÑANO. *Una patena de vidrio visigótica.*

OBRAS SOBRE ARQUEOLOGÍA Y ARTE PUBLICADAS POR LA JUNTA PARA AMPLIACION DE ESTUDIOS

BOSCH GIMPERA, P.—*El problema de la cerámica ibérica.*—1915, 4.°, 76 págs. 20 fotogrs. y 13 láms. .... 3,50 ptas.

CABRÉ AGUILÓ, J.—*El Arte rupestre en España: Regiones septentrional y oriental.* Prólogo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo.—1915, 4.°, XXXII 236 págs. con 133 fotogrs. y 31 láms. .... 15 ptas.

CAZURRO, M.—*Los monumentos megalíticos de la provincia de Gerona.*—1912, 4.°, 84 págs. con 28 fotogrs., 36 láms. y un mapa .... 3 ptas.

CORREIA, V. *El neolítico de Pavía (Alentejo, Portugal).*—1921, 4.°, 113 págs., 87 figuras, 28 láms. y 1 mapa .... 10 ptas.

DATOS DOCUMENTALES INÉDITOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL:

I. *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII*, por el Canónigo obrero DON FRANCISCO PÉREZ SEDANO. [Prólogo de E. Tormo Monzó]. 1914, 4.°, XIV 154 págs. .... 2 ptas.

II. *Documentos de la Catedral de Toledo.* Colección formada en los años 1869-74 y donada al Centro [de Estudios Históricos] en 1914, por D. MANUEL R. ZARCO DEL VALLE. [Prólogo de E. Tormo y Monzó. Publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón].

Tomo I: 1916, 4.°, XIV 374 págs. .... 6 ptas.

Tomo II: 1916, 4.°, 468 págs. .... 8 ptas.

GÓMEZ MORENO, M.—*Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI.*—1919, dos vols., 4.°, uno de texto de 407 págs., 219 figs. y un mapa, y otro volumen de 151 láms. .... 30 ptas.

— — Y PIJOÁN, J.—*Escultura greco-romana. Representaciones religiosas clásicas y orientales. Iconografía.*—1912, 4.°, 114 págs. y 19 láms. en fototipia 8 ptas.

LANTIER, R. *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban*, por... (Con el concurso de J. Cabré Aguiló, prólogo de P. París.)—1917, 4.°, 130 págs. con 12 fotograbados y 35 láms. .... 7 ptas.

OBERMAIER, H., Y VEGA DEL SELLA, CONDE DE LA. *La cueva de Buxu (Asturias).* 1918. 4.°, 42 págs. con 20 láms. y 14 fotogrs. .... 4 ptas.

— — Y VERNERT, P. *Las pinturas rupestres.*

ORUETA, RICARDO DE.—*La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano.*—1914, 4.°, 340 págs. con 155 fotogrs., un heliogr. y 12 láms. .... 15 ptas.

La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara.—1919, 4.°, 384 págs. y 111 láms. .... 12 ptas.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.*—Tomo I. Siglo XVI. 1924, 4.° XXIX 481 págs. .... 20 ptas.

SCHMIDT, M. (Trad. por B. Bosch Gimpera).—*Estudios acerca de la Edad de los metales en España.*—1915. 4.°, 66 págs. con 22 fotogrs. .... 2 ptas.

TORMO Y MONZÓ, E.—*Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista.*—1913, 8.°, 216 pág. y 152 láms. .... 5 ptas.

VEGA DEL SELLA, CONDE DE LA. *El dolmen de la capilla de Santa Cruz (Asturias).*—1919, 4.°, 62 págs., 8 láms. y 24 figs. .... 3 ptas.

VELÁZQUEZ BOSCO, R.—*Arte del Califato de Córdoba, Medina Azzahara y Alamiriya.*—1912. 4.° 104 págs., con 51 fotogrs. y 58 láms., dos de ellas en colores. 8 ptas.

El Monasterio de Nuestra Señora de la Rábida.—1914, 4.°, 146 págs. y 52 láminas, cuatro de ellas en tricomía y otras en fototipia .... 15 ptas.

VIVES Y ESCUDERO, A.—*Estudio de Arqueología Cartaginesa. La Necrópoli de Ibiza.*—1917, 4.°, XLVIII 190 págs. con 176 fotogrs. y 106 láms. .... 20 ptas.

El catálogo completo de las publicaciones de la Junta, pídase a Almagro, 26.—Madrid.

BLASS, S. A., MADRID


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 126336764